

سلسلة رسائل جامعية

# التناص في شعر الرواد دراسة

احمد ناهم

بغداد - الطبعة الاولى - ٢٠٠٤

دار الشؤون الثقافية العامة

حقوق الطبع محفوظة

تعلنون جميع المراسلات الى

المدير العام

العنوان:

العراق - بغداد - اعظمية

ص . ب . ٤٠٢٢ - فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

البريد الالكتروني [dar@uruklink.net](mailto:dar@uruklink.net)

---

## المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة رداً على المفاهيم البنيوية في المحايثة التي أكدت إنغلاق النص على نفسه بحجة إكفائه بذاته، وأنه قائم بنفسه، فجاءت الدراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيوية\* ومنها: التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها لنقاد نظرية التلقي في الأدب والفن. ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ أن هذه الدراسات والمناهج أنصبت على دحض أسطورة إنغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة (جوليا كرسيفا) التي طورت المفهوم عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي أجترحه الناقد والمفكر الروسي (ميخائيل باختين).

(ويستمد مفهوم التناص قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهناً في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع/ تلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة بوصفها نظاماً مغلقاً يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع بوصفه مؤشراً على ما هو خارج نصي)<sup>(١)</sup>.

إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئاً مشاركاً ومنتجاً للنص ومن ثم التناص بواسطة التأويل الخاص به. إن التناص مرتبط ارتباطاً منطقياً بالمتلقي، لأنه لا يمكن كشف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص وكذلك درجة قرابتها

\* يطلق على نقاد هذه الفترة بـ (ما بعد البنيويين) أو السيبيولوجيين أشهرهم جاك ديريدا وسولويس وكرستيفا.

(١) مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد. بشر القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٦٠-٦١) كانون الثاني - شباط.

بعضها، لذلك فالتناص جهداً تأويلي خاص يرشحه المتلقي بوساطة عوامل عدة، ولهذا ينبغي أن يكون (منهج الدراسة التناصية) منهجاً تأويلياً أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأني نص متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها. وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي، فكيف يتم ربط وكشف النص اللاحق من النص السابق إذا كان المتلقي جاهلاً بمجده النصوص أساساً؟.

وينبغي في هذه الحالة ألا يُحمل النص حمولات معرفية غير نابعة منه إلا بقدر ما يحيل عليه النص وعلى وفق ربط قرائن موجودة وبقدر من تأويل خاص بالمحلل (الناقد، القارئ) وهذا سوف يقودنا إلى أمر خطير خاص بالقارئ النموذجي (المثالي) الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة إذ يعطي في الأولى دلالة النص الأصلية بينما يتيح لنفسه في الثانية التأويل الخاص به. ولذلك ننبه منذ البداية إلى أن قراءة الباحث للتناص في هذا البحث هي قراءة مقترحة وليست نهائية.

وإذا كان منهج القراءة هنا ضرورياً فإنه مع ذلك يبدو نسبياً وظاهرياً في تحليله للنصوص المتناصّة لأسباب تأويلية خاصة بتعدد القراء وتعدد القراءات تبعاً لذلك ومن هذا المطلق ظهر المعنى المتعدد للنص الأدبي وظهر مفهوم الاختلاف بعد ذلك وهو جوهر العملية النقدية والأدبية على حد سواء. ولما كان منهج الدراسة قائماً على أساس نظرية التلقي وجب في هذا المقام تحديد بعض المصطلحات والمفاهيم التي كان الخلط فيها — في الدراسات النقدية الحديثة — كثيراً، ومن هذه المفاهيم حسب تسلسلها المنطقي والزمني:

١. الإستقبال: قبول النص واستقباله للقراءة.
٢. الاستجابة: التفاعل مع النص من خلال ايقونته الخارجية.
٣. القراءة الأولى: وهي القراءة الإستكشافية بحثاً عن المعنى الأول (سطحية).
٤. القراءة الثانية: وهي القراءة الاسترجاعية بحثاً عن المعنى الثاني (معمقة).
٥. تأويل المعنى ثم تبعاً لذلك تأويل التناص من خلال القراءات الأخرى.

وتوضح الخطأ الآتية ذلك:

استقبال ← استجابة ← قراءة أولى ← قراءة ثانية ← تأويل النص

لقد كان اختياري لمرحلة الرواد أمودجا إجرائيا لمفهوم النص مقصودا لأسباب عدة لعل أهمها: اتفاق الدراسات النقدية الحديثة على أن هذا الجيل قد استلهم تراث أمته استلهاما كبيرا ولم يقف عند هذا الحد بل جاوزه إلى التراث العالمي. فكانت ثقافته ثقافتة كونية حاول فيها اجترار وامتصاص وتحويل هذه النصوص في نصوصه الجديدة. هذا فضلا عن المؤثرات التي كانت بين شعراء هذا الجيل بعض بعض فقد كانت لها وضوحا في بعض النصوص وأكسفت بعضها الآخر الكثير من الغموض!

وأخيرا... أقدم بوافر الشكر والامتنان إلى الأستاذة الدكتورة بشرى البشير.. التي رافقتني منذ المحطات الأولى لكتابة هذا البحث.

## المفاهيم النظرية

### النص لغة

تزدنا المعاجم العربية بمعان متعدد للنص؛ وهي في مجملها تفيد الرفع، والحركة، والإظهار جاء في اللسان: (النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، ونص المتاع جعله بعضه على بعض).<sup>(١)</sup> ويذكر القاموس المحيط: (نص الشيء حركه، ونص العروس أقعدها على المنصة).<sup>(٢)</sup> أما تاج العروس فنقرأ فيه (نص الشيء أظهره وكل ما ظهر فقد نص).<sup>(٣)</sup> ويورد المعجم الوسيط بعض الدلالات المولدة للنص (فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه).<sup>(٤)</sup>

(ويشتق النص (text) في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل (Texture) الذي يعني (يحوك): (Weave) أو ينسج ويوحى بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بتيويا وداليا).<sup>(٥)</sup>

( ويتضح مما توردته المعاجم القديمة والحديثة أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبة كلياً في المعجم العربي وهي تلتقي أيضاً مع دلالاته في اللاتينية التي تشير إلى معنى بلوغ الغاية

(١) لسان العرب: مادة نص.

(٢) القاموس المحيط: مادة نص.

(٣) تاج العروس: مادة نص.

(٤) المعجم الوسيط: مادة نص.

(٥) ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل قاسم، مجلة الأقلام، عدد ٣-٤، سنة ١٩٩٢، ص ١٦-١٧.

والاكتمال في الصنع وهذا المعنى لابد أن ينتقل إلى النص الأدبي الذي يمتاز عن النص العادي<sup>(٦)</sup>.

## النص اصطلاحاً

ثمة تعريفات عديدة لمصطلح النص تعكس توجهات أصحابها فلقد عرفه (بول ريكور) : ((لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بوساطة الكتابة))<sup>(٧)</sup>. أما (جوليا كريستيفا) فلقد عرفت النص تعريفاً جامعاً إذ قالت: ((نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واطعاً الحديث التواصلي؛ نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة)<sup>(٨)</sup> ويعرفه (رولان بارت) : ((انه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً))<sup>(٩)</sup>، (( ويذهب (بريتينو) إلى انه يمكن اطلاق مصطلح النص على أية مقطوعة معينة من العلامات اللغوية حتى وإن كانت غير مترابطة، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعرثر على سياق ملائم لها))<sup>(١٠)</sup>.

ويورد ( محمد مفتاح) تعريفات عديدة للنص حسب توجهات معرفية ومنهجية مختلفة، فهناك التعريف البيوي، وتعريف اجتماعيات الادبier والتعريف النفسي الدلالي وتعريف اتجاه الخطاب...ليخلص إلى تعريف واحد في النهاية أما هذه التعريفات فهي:  
(مدونة كلامية، يعني انه مؤلف من كلام...)

حدث: أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين...

<sup>(٦)</sup> ينظر: المصدر نفسه، ص ١٧.

<sup>(٧)</sup> النص والتأويل، بول ريكور، ت: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣٤، ١٩٨٨ ص ٣٧.

<sup>(٨)</sup> عزم النص جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩١، ص ٢١.

<sup>(٩)</sup> نظرية النص، رولان بارت، ت: محمد خيرى البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣، ١٩٨٨ ص ٨٩.

<sup>(١٠)</sup> ينظر: النص بوصفه اشكالية راعنة...، ص ١٧.

تواصلني: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب... إلى المتلقي.  
تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين افراد المجتمع.  
مغلق: أي انغلاق سمته الكتابية الإيقونية التي لها بداية ونهاية.  
توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم وإنما هو متولد من احداث تاريخية  
ونفسية ولغوية... وتتناسل منه احداث لغوية أخرى لاحقة له.

فالنص إذن، مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة<sup>(١١)</sup>  
(يبدو أن مصطلح النص ذاته، يمثل إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث؛  
وذلك لانه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة بل راح يكتسب  
دلالات جديدة ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب  
(Discourse) والعمل أو الأثر الأدبي (Work)).<sup>(١٢)</sup>

(( ويتداخل مفهوم النص والخطاب تداخلاً كبيراً في الخطاب النقدي الحديث  
لدرجة يصعب فيها أحياناً التمييز بينهما...، فيذهب بعض النقاد والباحثين إلى قصر النص  
على المظهر الكتابي فيما يقصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي. ويقدم (فان دايك)  
تمييزاً أكثر تحديداً فهو ينظر إلى النص بوصفه يمثل بنية عميقة، بينما يمثل الخطاب بنية  
سطحية، أو ينظر إليهما بوصفهما مظهرين: المظهر التجريدي والمظهر الحسي. فالنص مظهر  
تجريدي بينما الخطاب يجسد وحدة لسانية أساسية تتجلى في ملفوظ واحد)).<sup>(١٣)</sup>

<sup>(١١)</sup> ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط ١.

١٩٨٥، ص ١٢٠.

يفرق بارت بين النص والأثر الأدبي إذ يقول: (لا يجب أن نخلط بين النص والأثر الأدبي، أثر أدبي ذلك الشيء مفروغ منه.  
نحفظ به ويستطيع أن يملأ فضاء فيزيائياً (مكان فوق رفوف المكتبة مثلاً) أما النص فهو حقل منهجي، فالأثر يحمل باليد  
والنص يحمله الكلام، ينظر: نظرية النص، ص ٩٧.

<sup>(١٢)</sup> ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة، ص ١٦.

<sup>(١٣)</sup> النص بوصفه إشكالية راهنة، ص ١٦.



ويرى روبر اسكاربيت: أن ((اللغة الشفوية تنتج خطابات (dis discours) بينما الكتابة تنتج نصوصا (destextes). وكل منها يحدد مجموعة القنوات التي يستعملها، الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاماً خطياً وعليه فإن ديمومته رئيسة في الزمان والمكان)).<sup>(١٤)</sup>

((وفي مجال السرديات يستخدم مصطلح النص أحياناً مقابل، لمصطلح الخطاب أو الحكمة أو ما يسمى أحياناً بالبنى الحكائي (sujet) ويفرق سعيد يقطين بين مصطلحي النص و الخطاب (...). فالخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، والنص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي...)).<sup>(١٥)</sup>

وفي الحقيقة أن الخطاب متصل بالكتابة العامة وهو ملك مشاع للعامة من القراء، بينما يختص النص بالكتابة الإبداعية الخاصة بنوع من الكتاب بسبب من طابع التمرد والفرادة والتجديد التي يتميز بها النص عن الخطاب...

((لكن دلالة النص هذه لم تبق محصورة (في النص الأدبي) بل غدت شاملة فنون التعبير الفني الأخرى أيا كانت، مقروءة أو مسموعة أم منظورة أم متذوقة بملكية الإدراك الثقافية ومن هنا ظهر مصطلح (النص الفني) الذي يشمل كل الفنون بما فيها الأدب)).<sup>(١٦)</sup>

((كما يقترن مصطلح النص في كتابات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص (Intertextuality) حيث يستفاد من المعنى الجذري ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات بعضها مع البعض الآخر في ترابطاتها المختلفة، فالنص لا يمكن أن يكون نقياً وبريناً لأنه في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة)).<sup>(١٧)</sup>

<sup>(١٤)</sup> النص الأدبي وتعدد القراءات، بشر البربر، مجلة نزوى، عدد ١١ يوليو، عمان، مسقط سنة ١٩٩٧، ص ٦٧.

<sup>(١٥)</sup> ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة، ص ١٨.

<sup>(١٦)</sup> في نظرية النص الأدبي، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، دمشق العدد (١-٢) كانون الثاني ١٩٨٨، ص ٤٧-

ص ٥٠.

<sup>(١٧)</sup> ينظر النص بوصفه إشكالية راهنة، ص ١٨.

## التناس لغة

ترد كلمة التناس في لسان العرب بمعنى الاتصال ((يقال هذه الفلاة تناس ارض كذا وتواصوها أي تتصل بها)).<sup>(١٨)</sup>

وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس ((انتص الرجل انقبض وتناسى القوم ازدحموا)).<sup>(١٩)</sup> وهذا المعنى الأخير يقترب من مفهوم التناس بصيغته الحديثة فتداخل النصوص قريب جدا من ازدحامها في نص ما...

## التناس اصطلاحاً

إن مصطلح التناس في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (InterText) حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (Texte): النص واصليها مشتق من الفعل اللاتيني (Textere) وهو متعد ويعني (نسج) أو (حبك) وبذلك يصبح معنى (InterTexte): التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية: بالتناس الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض.<sup>(٢٠)</sup> وصيغته (التناصيص مصدر الفعل على زنة (تفاعيل) تأتي على اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلباً لتقوية الاثر.<sup>(٢١)</sup> ((كما يرد مصطلح (InterTextuel) وقد ترجم إلى التناصي أو التناس وهو ما يفيد العملية الوصفية في التناس، ومصطلح (InterTextualite) وقد ترجمه النقاد العرب — (التناصية أو النصوية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) بالبنائية أو البنوية)).<sup>(٢٢)</sup>

<sup>(١٨)</sup> لسان العرب، مادة النص

<sup>(١٩)</sup> تاج العروس، مادة النص.

<sup>(٢٠)</sup> ينظر: تداخل النصوص، هانس جورج روبريشت، ت: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، عدد ٥٠،

سنة ١٩٨٨ ص ٥٣.

وينظر أيضاً: قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ص ١٦٢.

<sup>(٢١)</sup> ينظر: التناس مع الشعر العربي، عبد الواحد لؤلؤة مجلة الأقلام عدد ( ١١٠ و ١٢ ) سنة ١٩٩٤، ص ٢٧.

<sup>(٢٢)</sup> التناس في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة دكتوراه ١٩٩٦، ص ٧.

العنصرية أو النصوية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) لـ (لنانية أو البنوية)).<sup>(٢٢)</sup>

ويورد سعيد علوش في كتابه (معجم المصطلحات الادبية المعاصرة) بعض التعريفات لمصطلح الناص بدءاً من جوليا كريستيفا وانتهاءً بـ رولان بارت:

١. يعتبر الناص عند (كريستيفا) أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على

نصوص أخرى سابقة عنها، معاصرة لها.

٢. ويرى (سوليرس). الناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث

يعتبر قراءة جديدة. تشديداً وتكتيفاً.

٣. ويكون (الناصر). طَبَقَات جيلوجية كتابية. تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد

لمواد النص. بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحولات مقاطع مأخوذة

من خطابات أخرى داخل مكون ايديولوجي شامل.

٤. ويظهر (الناصر) مع التحليلات التحويلية عند (كريستيفا) في النص الروائي.

٥. ويرى فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر. ولا وجود لما يتولد من

ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار.

٦. أما (بارت) فيخلص إلى أن (اللامائية) الناص، هي قانون هذا الأخير.<sup>(٢٣)</sup>

٧. فالناصر عملية وراثية للنصوص، والنص المناصر يكاد يحمل بعض صفات

الاصول ((ولقد عانى مصطلح الناص في النقد العربي الحديث من تعددية في

الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بعدة

صياغات وترجمات عجيبة منها:

<sup>(٢٢)</sup> الناص في شعر العصر الاموي، بدران عبد الحسين الباني، رسالة دكتوراه ١٩٩٦ ص. ٧.

<sup>(٢٣)</sup> معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشيرس، الدار البيضاء، المغرب

<sup>(٢٤)</sup> سنة ١٩٨٥ ص ٢١٥.

١. التناص أو التناصية.
  ٢. النصومية.
  ٣. تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.
  ٤. النص الغائب.
  ٥. النصوص المهاجرة ( والمهاجر إليها).
  ٦. تضافر النصوص.
  ٧. النصوص الخالة والمزاحة.
  ٨. تفاعل النصوص.<sup>(٢٤)</sup>
  ٩. التداخل النصي.
  ١٠. التعدي النصي.
  ١١. عبر النصية.
  ١٢. الينصومية.
  ١٣. التنصيص.
- كما وشهد مفهوم التناص خلطاً وتداخلاً واسعاً بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى، مثل (الادب المقارن) و(الثقافة) و(دراسة المصادر) و(السراقات الأدبية) نتيجة للاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير، إلا أن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وأنظمة اشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيداً في الفعل الاجرائي عن تلك المفاهيم ومنفرداً في العملية التحليلية والتركيبية اثناء اجراء التطبيق<sup>(٢٥)</sup>
- هذا فضلاً عن أن التفصيل في عرض مفهوم التناص على الصفحات القادمة كفيل بعزله وتفريقه عن سواه من المفاهيم النقدية الأخرى لان تعريف الشيء غير المعروف يفرقه عن المعروف من الأشياء.

<sup>٢٤</sup> التناص في معارضات البارودي. تركمي الغيص، مجلة بحاث الرموك، سلسلة الادب واللغويات، مجلد ٩، عدد ٢، سنة ١٩٩١، ص ٨٩.

<sup>٢٥</sup> ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص ١١٩.

وينظر أيضاً: التناص في شعر العصر لأموي، ص ٧-١٢.

## مفهوم التناص في الخطاب النقدي الحديث (الجدور والمقولات والآراء)

### ١ في النقد الغربي الحديث:

يقول [ميشيل فوكو] «ان تاريخ مفهوم من المفاهيم لا ينحصر في ميله التدريجي نحو الدقة وسعيه المتزايد نحو العقلانية وارتقائه نحو التجريد، وإنما هو تاريخ تنوع مجالات تكوينه وصلاحيته. تاريخ قواعد استعماله المتعاقبة ومبادئه النظرية المتعددة التي تم فيها ارساؤه واكتمل»<sup>٢٦</sup>.

من هذا المنطلق سوف احاول عرض مفهوم التناص متبعاً في ذلك جذوره الاولى عند ابرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا له، ابتداءً من جوليا كريستيفا وانتهاءً بجيرار جينيت فضلاً عن المداخلات التي سوف اسوقها في ثانياً هذا العرض والتي تدعم وتؤكد او تدحض وتحالف بعض آراء الذين تناولوا هذا المفهوم في الخطاب النقدي الحديث.

«ان الكلمة لا تكون وحدها ابداً هذا ما قاله العالم اللغوي السويسري فردناندي سوسور»<sup>٢٧</sup>، إنما المقولة التي ستصبح فيما بعد الجذر الاساس لمصطلح التناص الذي قام حديثاً مع ((الشكليين الروس انطلاقاً من شكلوفسكي الذي فتح الفكرة اذ يقول: ان العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالاعمال الفنية الاخرى والاستشهاد الى الترابطات

<sup>٢٦</sup> هذه الخطابات الواردة في المعرفة، ميشال فوكو، ت. احمد السليطي وعبد السلام بن عبد العلي، الدار المغربية للطباعة ونشر، طبع ١٩٨٧ ص ٥٩.

<sup>٢٧</sup> في اصول الخطاب النقدي الحديث، تودوروف وآخرون، ت. د. احمد الشبيبي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط ٢ سنة ١٩٨٩، ص ١٠٣.

نقيمتها فيما بينها، ولكن باختين كان اول من صاغ نظرية باتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة))<sup>(٢٨)</sup>.

((وإذا كان باختين لم يستعمل كلمة (تناص) ولا اية كلمة اخرى تقابلها بالروسية (...)) فان مصطلحاً اساسياً لكتابة (الماركسية وفلسفة اللغة)) ١٩٢٩ هو (تداخل) (...)) وقد استخدم في مثل هذه الانساق: (تداخل السياقات)، (التداخل السيميائي)، (التداخل السوسيو - لفظي) هذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كريستيفا موقع التناص وإذا كان هذا المصطلح غائباً عند باختين فلأنه لا كلمة ولا فكرة (النص) - بوصفها ممارسة سيميائية (تصنع) عبر الكلام بجمعية مع درجات هذا النص - تعتبر موافقة مع الفلسفة الجمالية عنده)).<sup>(٢٩)</sup> فالكاتب من وجهة نظر [مخائيل باختين Mikail Bakhtine] ((يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقي فكره الا بالكلمات تسكنها اصوات أخرى))<sup>(٣٠)</sup> ومن ثم فكل خطاب يتكون أساساً من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر ويؤكد باختين هذه الحقيقة ((وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحوارى نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشرى الملموس)).<sup>(٣١)</sup> ((ففى جميع مجالات الحياة ومجال الابداع الايديولوجي يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتميز. جد متباينة)).<sup>(٣٢)</sup> فالحوارية امر حتمى لجميع الخطابات

<sup>(٢٨)</sup> ينظر: الخطيئة والتفكير (من النبوة إلى التشريعية)، عبد الله الغذامي، كتاب النادي الثقافي، جدة السعدية، ط١، سنة ١٩٨٥، ص ٣٢١ وينظر أيضاً: الشعرية. تودوروف، ترجمة: هكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧/١/٩، ص ٤١.

<sup>(٢٩)</sup> ينظر: في اصول الخطاب النقدي، الجديد، ص ١٠٣-١٠٤.

<sup>(٣٠)</sup> ينظر: الشعرية، تودوروف، ص ٤١.

<sup>(٣١)</sup> الخطاب الروائى، مخائيل باختين، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة: / باريس، ط١/

القاهرة، سنة ١٩٨٧، ص ٥٣-٥٤.

<sup>(٣٢)</sup> المصدر نفسه، ص ١٠٥.

كما يقر بذلك باختين الذي عرف هذا المصطلح بقوله: ((لا يوجد تعبير لارتبطه علاقة بتعبير آخر)).<sup>(٣٣)</sup> ((وهي العلاقات التي تعتبر عند باختين في قلب العمل الروائي والتي تسمح بدمج مختلف أنماط الخطابات في علاقة مواجهة من دون أن تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائي من منظور واحد)).<sup>(٣٤)</sup>

ويقر باختين بصعوبة التمييز بين الخطابات المختلفة داخل الخطاب الواحد اذ يقول: (ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين...) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات اسلوبية مميزة داخل الخطاب فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً وان يصير من الصعب عند التحليل الاسلوبي التمييز بين شقي هذه العلاقة)).<sup>(٣٥)</sup>

فالعلاقة الحوارية عند باختين تنتسب إلى الخطاب وليس إلى اللغة يقول باختين: ((إن العلاقات الحوارية ممكنة بين الاساليب اللغوية وبين اللهجات (...)) ولكن يشترط استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها أي ليس من خلال دراستها على وفق منهج علم اللغة الصرف)).<sup>(٣٦)</sup>

اصبح واضحاً الآن ما يعنيه باختين من هذه المقولة: أن الأساليب اللغوية واللهجات وتداخل اللغات هنا تنتمي إلى الخطاب لانه يحيل إلى مرجعية، إلى مواقف ونصوص تحيل على دلالة معينة في واقع ما: فالتناص ينتسب إلى الخطاب لا إلى اللغة كما قد يساء فهم مقولات باختين في هذا الصدد.

وينبغي في هذه القضية أن نفرق بين اللغة الطبيعية واللغة الاصطناعية التي قصدها باختين بمقولته السابقة. يقول لوتمان: ((أن اللغة الثانية أو الاصطناعية أو الأدبية، نظام

<sup>(٣٣)</sup> التناص، تودوروف، ت. فخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد ٤، ١٩٨٨، ص ٤.

<sup>(٣٤)</sup> النقد الأدبي، ل. برنول وآخرون، ت. د. هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، ط ١/

القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص ٧.

<sup>(٣٥)</sup> ينظر: الخطاب الروائي، ص ٥٦.

<sup>(٣٦)</sup> قضايا الفن الابداعي عند ديستوفسكي، مخايل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، سلسلة المائنة كتاب، دار الشؤون

الثقافية العامة ببغداد، ط ١، سنة ١٩٨٦، ص ٢٦٩.

صوغ ثان يتركب على مستوى اللغة الطبيعية<sup>(٣٧)</sup>. (فيرجع كل إنتاج لغوي إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما وفي فترة ما خاصة من تاريخه فالقائل (الكاتب) عندما يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا . هذا النشاط الموجه من خلال التفاعل الكلامي والخطابي يمكن اختصاره ضمن مفهوم الحوارية (dialogism) انه لا يتناول الكلام أو الخطاب الموجود سابقا فحسب بل يشمل أيضا انتاجا لغويا محتملا وآتيا<sup>(٣٨)</sup>.

فنظرية الحوارية (الصوت المتعدد) التي أسسها باختين تعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم الناص الذي ((تبلور على يد الباحثة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في أبحاث لها عدة كتبت بين (١٩٦٦ — ١٩٦٧) وصدرت في مجلتي (تيل كيل Tel Quel) و (كريتيك Critique) وأعيد نشرها في كتابها (سيموتيك Semeiotik) و (نص الرواية O man Letextedur) وفي مقدمة كتاب ديستوفسكي لباختين (Bakhtine)<sup>(٣٩)</sup>.

نفت كريستيفا وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى وقالت عن ذلك ((إن كل نص هو عبارة عن ((لوحة فيفسائية) من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى<sup>(٤٠)</sup>. فالناصر عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها<sup>(٤١)</sup>. وتصف كريستيفا الناص ((بأنه قانون جوهري اذ هي نصوص تتم صنعها عبر امتصاص وفي الوقت نفسه هدم النصوص

<sup>(٣٧)</sup> مفهوم الناص بين الاصل والامتداد. بشر القمري مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٦٠، ٦١، ٦٢: شباط، ١٩٨٦، ص ٩٥.

<sup>(٣٨)</sup> المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>(٣٩)</sup> في اصول الخطاب النقدي الجديد ص ١٠٢.

<sup>(٤٠)</sup> الخطيئة والتكفير، ص ٣٢٢.

<sup>(٤١)</sup> معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٢١٥.



الأخرى للفضاء المتداخل نصياً ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (Jonetons) -  
(Alter) (ذات طابع خطائي) (٤٢).

لا يتعارض مفهوم الناص مع الاصول النظرية (لعلم الدلالة التحليلي (Semanalyse) (٤٣)، الذي صاغته الباحثة كريستيفا بل يتكامل معه ليشكل امتداداً معرفياً. انسجماً مع هذه المقولة فكل خطاب بإمكانه أن يصبح هدفاً لخطاب نقدي آخر وإن كان على شكل محاكاة ساخرة (Parodia) (٤٤).

إن الناص عند كريستيفا يندرج ضمن إشكالية الانتاجية النصية التي تبلور كـ (عمل النص). إذ يشكل النص لكريستيفا مجال عمل ذاتي التولد يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثيل لاستبدالها بتعددية المعاني التي يستطيع القارئ وحتى الكاتب إيجادها انطلاقاً من سلسلة جامدة ظاهرياً، هذا العمل المستقل عن مؤلفه تسميه كريستيفا (الدلالية Signifance) (٤٥). "والدلالية أو التمعني، على عكس الدلالة لا يملك إلا أن يقتصر على الاتصال، على التمثيل، على التعبير، انه بموضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص ليس كاسقاط يمكن إن يكون استيهاما (...) ولكن كـ (ضياغ) في المعنى" (٤٦).

(٤٢) علم النص. ص ٧٩.

(٤٣) تفسير وتطبيق مفهوم الناص في الخطاب النقدي المعاصر. عبد الوهاب ترو. مجلة الفكر العربي المعاصر. عدد ٦٠ - ٦١. ك ٢ - شباط. ١٩٨٩. ص ٧٨.

(٤٤) (يهدف علم الدلالة التحليلي الذي يعتبر نشاطاً سيميائياً) إلى تحليل الدال والعمليات الدلالية فهو مرتبط بالانظمة العلمية وقادر على نقل التحولات الاسطورية والتاريخية والاجتماعية إلى نسج اللغة بعد تفكيكها وإعادة بنائها. لقد حاول الاستغادة من علم النفس من خلال نظريات (فرويد) و (لا كان) وخاصة في ميدان الدال واللاوعي القائمين على اسس انتاجية وتحولية) ينظر: المصدر السابق. ص ٧٨.

(٤٥) ينظر: في اصول الخطاب النقدي ... ص ١٠٢.

(٤٦) وقد اشار ابن الاثير وتعرض لهذه القضية في معرض حديثه عن الناوليل اذ يقول [لا يخلو ناوليل المعنى من ثلاثة أقسام: اما ان يفهم منه شيء واحد لا يمتثل غيره. واما ان يفهم منه الشيء وغيره، وتلك الغيرية: اما ان تكون ضداً أو لا تكون] ينظر: المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، لابن الاثير. تحقيق محمد محي الدين بن عبد الحميد، ج ١. شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر. سنة ١٩٣٩. ص ٣٣.

(٤٧) ينظر: النقد الادبي. ل برونل، ص ١٠٥ - ص ١٠٦.

(٤٨) ينظر: نظرية النص، ص ٩٥.

إن البنية تستند على مفهوم منجمد للنص، إذ أن مجموع العلاقات التي تكونه تحدد دلالاته ولو تعددت هذه الأخيرة وهو مفهوم يدحضه مفهوم الإنتاجية (Productivity) <sup>(٤٧)</sup>.

فالنص في نظر كريستيفا ليس نظاما لغويا ناجزا ومغلقا أو مغلقا كما كان يزعم الشكلايون الروس والبنويون الأوريون (...)، بل أنه مصدر لارتداد الاشعاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعرة، لمعان ودلالات معقدة <sup>(٤٨)</sup>. "فلا معنى اذن لانغلاق النص ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى ابيات أخرى" <sup>(٤٩)</sup>.

لقد كان النص في نظر البنيوية بنية قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها، قائمة على نظام لغوي اشاري تربط بين عناصره شبكة من العلاقات المترابطة التي تحيل إلى معنى محدد طبقا لبدأ التولد الذاتي أو الانثاقبي فهو على هذا الأساس يشير إلى دلالات محددة على عكس ما تراه كريستيفا فالنص فضلا عن نظامه اللغوي والاشاري يفتح بفضل منتجة (القارئ) على فضاءات (خارج — نصية) تحيل إلى معان عدة وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التي سكنت في نص المبدع وذاكرة القارئ.

((وتستخرج كريستيفا من مفهوم الإنتاجية، تمفصلا ثانيا أساسيا: (النص الظاهري phenotexte) و (النص التكويني genotexte) إذ تقصد بالمصطلح الأول: مستوى القول الملموس وبالثاني: ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية عندئذ يصبح النص نقطة الالتقاء ليس

---

<sup>(٤٧)</sup> النقد الادبي، ص ١٠٥.

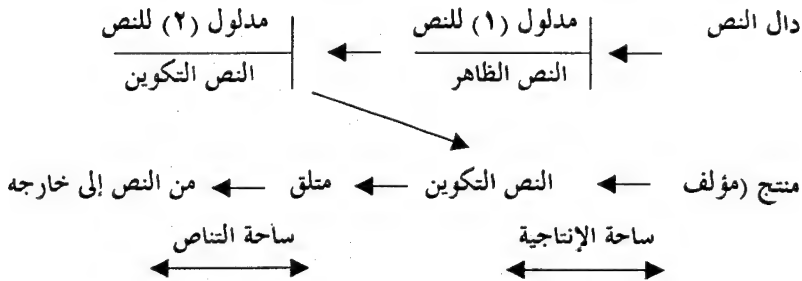
<sup>(٤٨)</sup> "وظفت كريستيفا نظرية الناص لسف بعض مقولات المركزية الاوروية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة التي يحويها النص ويجعل عليها، واثبت ان أي نص هو عبارة عن نسج من اصوات آتية من هنا وهناك". ينظر: دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية، ادبية، لسانية، عدد ٦، سنة ١٩٩٢، ص ٩٦.

<sup>(٤٩)</sup> ينظر: النقد الادبي ص ١٠٥.

<sup>(٤٩)</sup> الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عبد الفتاح كيليطو، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، سنة ١٩٨٥، ص ٢٥.

بين منتجه ومتلقيه فحسب بل وأيضا بينه وبين النصوص المتعددة التي سبقتة أو القربية منه والتي تربطها به علاقات غير متوقعة، ولكن فعلية<sup>(٥٠)</sup>.

وبتعبير آخر أن النص الظواهري أو النص الظاهر أو خلقه النص هو الدلالة الأولية الكلية للنص أو النص الذي يمكن أن يدرك معناه عند القارئ العادي والنص التكويني أو النص التكويني أو تَخَلَّق النص هو الدلالة الثانية الكلية للنص أو معنى المعنى الكلي للنص أو البنية العميقة له ويوضح المخطط الآتي ذلك بوضوح:



ليس هذا التقسيم بين النص الظاهر والنص التكويني إلا تيسيرا لعلاقة أكثر تعقيدا استنتجها الفلسفة الماركسية وهي العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتية، أيضا على الصعيد اللغوي فإن (نعوم تشومسكي) له تقسيم مشابه له، وهو التقسيم القائم على ثنائية البنية السطحية والبنية العميقة للنصوص اللغوية. هذا فضلا عن ((أن النص يخضع في نظره كريستيفا في تركيبه الظاهر والخيالي لقوانين الوجود والعدم واستفادت من ذلك مما قرأته لكناط وهغل وماركس ولينين والوجوديين عامة فحولت النص الأدبي إلى قضية كبرى لا تقتصر على وصف الظواهر الاسلوبية ولا تتوقف على استخراج الثنائيات وضبط الوحدات والوظائف بل تحول مشغل بحثها من بنية النص، من موضوع تشكله إلى البحث

<sup>(٥٠)</sup> ينظر: وجود النص، نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر سلسلة موافقات، رقم السلسلة (٢) مطبعة تونس، قرطاج، تونس، سنة ١٩٩٢، ص ٦٥ - ص ٦٦.

عن ماهيته من دون أن تتخلى عن حضوره المادي المحسوس<sup>(٥١)</sup>. ((فهي تضع تجربة التحليل السيمي (Semenallgse) عند الحدود بين السيمائية (اذ يبقى النص دائماً) نظاماً للعلامات والتحليل النفسي (فتصبح العلامة) اطاراً للفرائز الفردية أو الجماعية التي توظف رموزها الخاصة في هذا الإطار))<sup>(٥٢)</sup>.

((ولا تدحض الباحثة ارتباط النص بسياقه (...)) فالسياق مذوّب في النص<sup>(٥٣)</sup>. ولكنها تجعل الانفتاح النصي من داخل النص على ما هو خارج عنه (خارجي - نصي) فتربطه بالنصوص الأخرى والمرجعيات الاجتماعية والثقافية ( ) من خلال حشد وتنضيد نصوص سابقة أو معاصرة ضمن لحمه النص المتناص (المقروء) بوصفه نظاماً لغوياً وإشارياً يحيل على نصوص أخرى ...

ويواصل (رولان بارت Roland Barthes) ما انتهت إليه كريستيفا من طروحات حول نظرية النص ولا سيما في النص والتناص إذ يقول: ((كل نص ليس إلا نسيجاً من استشهادات سابقة (...)) ويتحدث بارت عن النص بوصفه جيولوجيا كتابات ويصرح على إنتاج المعنى في معرض حديثه عن التناص في كتابه (لذة النص): هذا هو التناص، اذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة<sup>(٥٤)</sup>.

<sup>(٥١)</sup> وجود النص - نص الوجود، ص ٦٠ - ص ٦١.

<sup>(٥٢)</sup> ينظر: النقد الأدبي، ص ١٠٥.

إن التناص مقولة سيميائية كبرى، فكما العلامة تشير إلى رمز أو شيء ما فكذلك النص يشير حسب نظرية التناص إلى نصوص عدة !.

<sup>(٥٣)</sup> وجود النص - نص الوجود، ص ٦٤.

<sup>(٥٤)</sup> عند الإحالة فإن القارئ يرجع من خلال قراءته للنص على نصوص أدبية وفكرية وغيرها من الكتابات الموثقة من جهة ومن جهة أخرى إلى واقع اجتماعي معين أو بيئة معينة ومن ثم فتمه مرجعيتان الأولى: مرجعية نصية، أما الثانية: فهي المرجعية الواقعية.

<sup>(٥٥)</sup> ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٥، ١٠٦.

فلا وجود لنص بريء كما يذهب إلى ذلك بارت فالتناص امر حتمي لكل النصوص ويضرب بارت على ذلك مثالا طريفاً إذ يقول : ((إن مؤلفات بروسست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة الي))<sup>(٥٥)</sup> وهو بذلك يؤكد دور المتلقي في عملية خلق التناص وقدرته المرجعية والثقافية التي بواسطتها يقيم العلائق بين النصوص الأخرى والنص المقروء، والمؤلف من وجهة نظر بارت لا يفعل شيئاً سوى تكرار النصوص الأخرى إذ يقول: "ما دام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا"<sup>(٥٦)</sup>. وفي الحقيقة ليس الأمر كما يقول بارت لكن الكاتب عند اعتماده نصوصاً أخرى فهو لا يعيدها كما هي، إنما يعيد صياغتها بعد تفكيكها في ذاكرته فيصحبها من جديد في قوالب جديدة بعد ان حور فيها وعدل في شكلها ومضمونها ويؤكد هذا الأمر (سولرس Sollers): "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في ان واحد إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفاً ونقلًا وتعمقاً"<sup>(٥٧)</sup>.

ويصرح بارت في مكان آخر بأن "التناص يلغي التراث ويقضي عليه"<sup>(٥٨)</sup>. وفي الواقع أن التناص لا يلغي التراث بقدر ما يعيده بقوانين مختلفة ليعتبه من جديد على صور متباينة.

إن التناص فيما يقول بارت: ((يفيد في مقاومة قانون السياق المتعلق فيؤكد وجود سياقين على الأقل ومن ثم فإن العبارة التي تنتج معنى ممكناً لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصوص متغايرة، والنص المتناص (intertext) يتضمن المؤثرات والمصادر والاصول))<sup>(٥٩)</sup>.

وفي هذا القول تحول كبير من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، البنيوية التي تعد النص بنية مغلقة ومقفلة لا تحيل على ما هو خارج عن النص إلى ما بعد البنيوية ومنها نظرية

<sup>(٥٥)</sup> لذة النص، رولان بارت، ت: فؤاد صفا، والحسين سبحان، الدار البيضاء ط ١، سنة ١٩٨٨، ص ٤٠.

<sup>(٥٦)</sup> النص بوصفه إشكالية راحنة .. ص ١٤.

<sup>(٥٧)</sup> في اصول الخطاب النقدي، ص ١٠٥.

<sup>(٥٨)</sup> من الأثر إلى النص، رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، آذار ١٩٨٦، ص ١١٥.

<sup>(٥٩)</sup> عصر البنيوية، ادith كيرزويل، ت: د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط ١، سنة ١٩٨٥، تنظر:

هوامش المترجم، ص ١٩٤.

التناص التي ترى ضرورة مع الانفتاح على ماهو (خارج نصي) ويؤكد بارت قيمة السياق السوسيو - ثقافي للنص الذي يحيل على ثقافة مجتمع معين، هذا فضلا عن اهتماماته في الجانب الاجتماعي للنص ...

ويذهب بارت إلى أن أصول النص المتناص غير محددة كما إنما عصية على الفهم والإرجاع، والتسمية، لأن قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشعبة والتي لا تشير صراحة إلى المصدر الأساس بل تثير الشكوك في تعدد مصادر النص وأصوله ومواده الأولية ((إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبدا أن يعد أصلا للنص: البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها روضخ لأسطورة السلالة والانحدار أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها مع ذلك فقد سبقت قراءتها))<sup>(٦٠)</sup>.

((إن تبادل النصوص اشلاء نصوص أخرى دارت أو تدور في فلك النص معتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه، وهو واحدة من سبل ذلك التفكيك والابناء))<sup>(٦١)</sup>

فالتناص عند بارت بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد (التناص) ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين (التشكيل) أو البناء وقوانين (التفكك) أي الاحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى...

(فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من اغماورة والتعارض والتنافس وبذا يتأسس ما يسميه بارت: المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة...) ويقول: إن هذه العلاقات

<sup>(٦٠)</sup> من الأثر إلى النص، ص ١١٥.

<sup>(٦١)</sup> (قد يقال ان بالامكان التغلب على مسألة ثنوية الاطلاع على النصوص الأدبية السابقة باستخدام الحاسب الآلي (computers) وذلك لتجاوز معضلة الاحاطة بالكم الجسمين من النصوص واستحضارها لحظة الدراسة (...)) لكن الانماط التي يتعرفها الحاسوب هي تتفق مع المعايير المعروفة للغة في صورتها الاتصالية العادية وليس في صورتها الشعرية). ينظر (التناص المفهوم والافاق) باقر جاسم محمد، مجلة الآداب عدد (٧ - ٩) سنة ١٩٩٠، ص ١٦.

<sup>(٦٢)</sup> نظرية النص، ص ٩٦.

تشابك وتتصافر لتوجه نحو وجهة واحدة هي ذهن القارئ الذي يفكك النص ويشروحه لكي يمنحه وجوده: معناه)).<sup>(٦٢)</sup>

((فالتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه لا تقتصر على قضية المنبع أو التأثير والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون اصلها معلوما (...)) ومتصور التناص وحده الذي يعطي أصولياً نظرية التناص جانبها الاجتماعي)).<sup>(٦٣)</sup> فلا يحيد بارت عن الدرب الذي سلكته كريستيفا في تأكيدها أن النص نظام يحيل على معنى وليس فعلاً اعباطياً أو آلياً. ((فالنص متخذ حجاً يجب الذهاب وراءه بحثاً عن الحقيقة وعن الرسالة الواقعية وباختصار عن المعنى)).<sup>(٦٤)</sup>

فالإنتاجية عند بارت ((الساحة التي يتصل فيها صاحب النص بقارئه، فالنص يعمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه (...)) فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبرز النص عندما يياشر المدون أو القارئ مداعبة الدال)).<sup>(٦٥)</sup> إن الإنتاجية لدى بارت في جدلية تقع بين المؤلف بوصفه المنتج الأول للمعنى، وبين متلقي النص (وهم عديدون ومتباينون) وبوصفهم منتجين شرعيين للمعنى على وفق إحالاتهم وهذا الأمر وحده يسهم في تعددية المعنى للنص الواحد وهو ما يسميه بارت اعتماداً على اقتراحات كريستيفا بـ (التمعني) ((إذ تتحول قوة الحضور بفعل (الاختلاف). إلى غياب للدلالة الواحدة. وإلى تخصيب

<sup>(٦٢)</sup> ينظر: الخطيئة والفكر، ص ٢٢٣.

<sup>(٦٣)</sup> نظرية النص، ص ٩٦.

<sup>(٦٤)</sup> ينظر: لذة النص، ص ٦٤. وينظر أيضاً: نظرية النص، ص ٩٧.

<sup>(٦٥)</sup> ينظر: نظرية النص، ص ٩٤.

يعد مفهوم الاختلاف من المفاهيم التي بلورتها الكتابات النقدية التي تنتمي إلى فترة ما بعد النيوية (past structuralism) والتي ارتبطت بكتابات جاك ديريديا وانصار المدرسة (الفكيكية Deconstruction) وكتابات عالم التحليل النفسي (جاك لاكان) ومفهوم (الاختلاف Difference)، هذا ليس اختلاف الذات عن الآخر أو تميز النص عن غيره من النصوص الأخرى، وإنما هو اختلاف النص عن نفسه ولا يتم تصور هذا الاختلاف إلا في عملية إعادة القراءة وحدها... ينظر: الشعر والتجدي (إشكالية المنهج)، صيري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٣٨ آذار سنة ١٩٨٦، ص ٧٩.

للدلالة المحتملة بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة  
بمرجع واحد، وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية) حيث أن القراءة الخائشة أو  
الباطنية للنص تتم من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه (انتقالات موضوعية).<sup>(٦٦)</sup>  
حيث يتم تحويل النص الظاهر إلى النص التكويني بفضل منتجة (القاريء) الذي  
يبحث عن معنة في النص.

واهتم [تريفان تودوروف Tzvetan Todorov] بالتناص في دراسته عن المفكر  
الروسي باختين، إذ يرى أن مصطلح التناص يعادل مصطلح الحوارية إذ يعد جميع العلاقات  
التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص ومن هذه العلاقات ((خطاب الآخر وخطاب الأناس  
فضلاً عن جميع العلاقات الدلالية التي تنهض بين ملفوظين هي علاقات حوارية  
(تناصية).<sup>(٦٧)</sup>

وبهذا قد أعطى تسمية جديدة هي (التناص) اعتماداً على اقتراح جوليا كريستيفا  
فقال: ((إنه على المستوى الأكثر بساطة كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصاً فكل نتاجين  
شفويين أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر يدخلان في نوع من العلاقات نسميها  
(علاقات حوارية)).<sup>(٦٨)</sup> إلا أن مفهوم التناص عنده أكثر شمولية فيندرج ضمنه في

<sup>(٦٦)</sup> ينظر: استرجحية التفكير، بسام قطوس، مجلة البصائر، تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البعث الأردنية الاهلية،  
مجلد ١، عدد ٢ آذار ١٩٩٧، ص ٧٣.

وينظر أيضاً: الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط ١، سنة  
١٩٨٨، ص ٤٣.

يقول بارت في معرض حديثه عن التمعني: (( يأتي تقمصه ( أي التمعني) للتمعة، فالنص يصبح شهادياً بواسطة تصور التمعني  
(ولهذا ليس هناك ادق حاجة لتمثيل مشاهد شهادية) نظر: نظرية النص، ص ٩٥، وينظر أيضاً الفصل الثاني من كتاب لذة  
النص.

<sup>(٦٧)</sup> ينظر: التناص، تودوروف ص ٤-١٠.

<sup>(٦٨)</sup> ينظر: أسلوبة الرواية، حميد الحمداني، منشورات دراسات ادبية سيمانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١، سنة  
١٩٨٩، ص ٩١.



طروحاته مفهوم الحوارية إلا ان هذا الأخير مُستخدم عنده ل أنواع خاصة من التناص ((كتبادل الاستجابات بين شكيلين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان)).<sup>(٦٩)</sup> و يقر تودوروف بأن لا مناص من ظاهرة التناص إذ يقول في ذلك ((ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص)).<sup>(٧٠)</sup> ((فكل نصية هي تداخل نصي)).<sup>(٧١)</sup> ويحاول تودوروف أن يلصق التناص بالخطاب من دون اللغة يقول: (( أن التناص ينتسب إلى الخطاب (discourse) ولا ينتسب إلى اللغة وانه تمثل للغة)).<sup>(٧٢)</sup>

ويحذر تودوروف من استخدام النص المعارض بالنص المعارض بديلاً عنه أو تعويضاً له ((لان العلاقة بينهما ليست من نوع التكافؤ السهل فحسب بل هي علاقة يعترىها تنوع عظيم)).<sup>(٧٣)</sup> و يقر تودوروف بصعوبة ارجاع النص المتناص إلى اصوله أو إلى مرجعيته التي تكون منها ((لا يستدعي النص الحاضر نصاً آخر بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطابية فاننا نجد انفسنا بازاء وجه من وجوه تعدد القيم)).<sup>(٧٤)</sup> وهو بهذا يتفق مع بارت في كثرة المصاعب اثناء عملية تحديد أصول النص المتناص...

أما [يوري لوتمان Yuri Lotman] فلقد اهتم بدراسة التناص إلا ان اهتمامه انصب على القراءة والتلقي ضمن تمييزه بين اللغة الطبيعية واللغة الاصطناعية (الأدبية) في كتاب (بنية النص الفني) "ليست هذه اللغة حسب، ي. لوتمان معزولة عن الصراع والتناحر الذي يقوم بين الباث (المرسل) والمستقبل (المرسل إليه) وقد تتخذ حينئذ سمة التخفسي (اللغة كقناع) التي تجعل هذا المستقبل في علاقة مع (لغة) المرسل (الكاتب أو المؤلف) الذي يفرضها على القارئ وقد تعرضت لهجين مع اللغات الأخرى التي تشكل قليلاً جزءاً من

<sup>(٦٩)</sup> ينظر : التناص، تودوروف، ص ٤.

<sup>(٧٠)</sup> ينظر المصدر نفسه، ص ٥.

<sup>(٧١)</sup> نقد النقد، تودوروف، ت: سامي سويدان، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت — ط ١، سنة ١٩٨٦، ص ٩٤.

<sup>(٧٢)</sup> التناص، تودوروف، ص ٤.

<sup>(٧٣)</sup> الشعرية، تودوروف، ص ٤٠-٤١.

<sup>(٧٤)</sup> المصدر السابق، ص ٤٢.

عدة وعي القاريء" (٧٥) وهو بهذا يحاول إعطاء القاريء الدور الفاعل هذا فضلا عن مؤلف النص إذ يجعله منتجا للتناص بفضل الاحالة والامتصاص ومن ثم التحويل الذي يمارسه على النص الجديد، فهو يركز على "المقروئية الثقافية" لكل من الباث والمتلقي في عملية خلق التناص.

وهكذا يصبح النص عبارة عن تراتبية تجعله ينقسم إلى نصوص صغيرة تميل عليه داخليا كما تميل من جانب ثانٍ على بنيات خارج نصيه (...) وتقتضي الضرورة في هذا السياق مقابلة النص الأدبي مع السنن التي تتحكم فيه من وجهة نظر علائقية البنيوية الداخلية ومن وجهة نظر الجنس الذي يرقى إليه ويتم ذلك حسب لوتمان عبر احالة النص على واقعه وهو يعيد إنتاج واقع آخر وترجمه ويعوض الحياة المعروضة وعبر احالته لغته على النماذج الثقافية". (٧٦)

فالنص عند لوتمان ترجمة لواقع أو تدوين لتجربة بوساطة اللغة، وينبغي عند الاحالة الا تكون إلى نصوص أخرى فحسب ولكن إلى واقع هذا النص والمحيط الذي انبثق منه ويشمل هذا المؤثرات الايدولوجية والنفسية والاقتصادية والايستولوجية... فهو يقرر بانفتاح النص على ما هو خارج عنه لانه لا يمكن أن تكون الإحالة إلا بفضل هذا الانفتاح النصي ولكي يتسنى للقارئ أن يقيم العلائق ويصل المقطوع ويسد الفراغات بين النص المتناص مع النصوص الأخرى السابقة أو مع الواقع الذي تكون فيه، فالنص بعد هذا يسمى (نصا مفتوحا) ففي كل قراءة يتجدد معناه ليس فقط عند قراء مختلفين فحسب وإنما عند قاريء واحد أيضا.

(٧٥) ينظر: مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص ١٠١.

يتكرر مصطلح المقروئية الثقافية في دراسات نقاد نظرية التناص وهو يعني: القراءات والثقافات والمعارف والمراجعيات التي تختزلها ذكرة الإنسان في حياته ثم يستحضرها عند الكتابة والقراءة على حد سواء.

(٧٦) ينظر: المصدر نفسه، ص ١٠١.

ويقترح [لوران جيبي Jenny] إعادة تعريف التناص بأنه ((عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة (قيادة) "المعنى" نرى هنا أن التناص بمثابة خاصية للنص وان المطلوب هو عدم تضييع النقطة المركزية وان الدلالة شيء ملازم للنص)).<sup>(٧٧)</sup>

فالتناص عند جيبي عملية صهر نصوص في بؤرة مركزية أو ما تسمى (بالبؤرة المزدوجة) هذه البؤرة تخص النص الجديد (التناص) فالتنصوص المنصهرة في هذه البؤرة تضيء النص الجديد وعندئذ تصبح تابعة له لأنها جزء منه وفي هذه الحالة لا تصبح العملية مجرد إحالة على نصوص أخرى فحسب، بل العملية تصبح غاية في التعقيد بسبب من تحويل وتمثيل النصوص المت موضوعة في نسيج هذه البؤرة التي يصعب معها الإرجاع والإحالة.

((ويجعل جيبي التناص يتم على مستوى الشكل والمضمون سواء بسواء من خلال المحاكاة والمحاكاة الساخرة والتمثيل والتوليف والسرقة الأدبية)).<sup>(٧٨)</sup>

((ويرى جيبي أن الأمر لا يتعلق بأزمة ثقافية وانما هو "قلق التأثير" الذي يخلق الوازع والنوق ورغبة المبدع في "تغيير النماذج" على وفق صور شتى يسعى من خلالها إلى اقضاء شبح الاب علماً أن التناص ظاهرة نقدية وليس مجرد إضافة ملتبسة من التأثيرات)).<sup>(٧٩)</sup>

<sup>(٧٧)</sup> ينظر في أصول الخطاب النقدي، ص ١٠٨-١٠٩.

<sup>(٧٨)</sup> تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة على اساس ان ازدواج البؤرة يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسقة، والتخلي عن اغلوطة استقلالية النص)) ينظر: التناص التاريخي والديني، احمد الزعبي، مجلة بحاث اليومك، مجلد ١٣، عدد ١، سنة ١٩٩٥ ص ١٧٤-١٧٥.

<sup>(٧٩)</sup> ينظر: مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص ٩٢.

<sup>(٨٠)</sup> مصطلح اجترحه (بلوم) وهو علاقة تفاعلية نصية، يتداخل فيها النص مع مجموعة من النصوص في محاولة لتأسيس الذات عن طريق تدمير الآخر للمزيد من التفصيل ينظر: الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، ص ٧٧.

<sup>(٨١)</sup> ينظر مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص ٩٣.

لا تخلو هذه المقولات السابقة من بعض التصورات التقليدية لمفهوم التناص لأن جيني حاول حصرها في ميدان التأثيرات على الرغم من استدراكه الأخير.

والتناص بمفهومه الجديد عنده على مظاهر فهي أما (تحقيقاً) أو (تحويلاً) أو (خرقاً) وهي المظاهر التي من شأنها أن تفيد في التوصل إلى معنى النص وبنية. (٨٠)

إن التناص عند جيني يتميز بالتمهيد لخط خاص في القراءة يكسر خطية (عمودية) النص ولكننا نكون حينئذٍ إزاء امرين، أما متابعة القراءة على أساس اعتبار النص جزءاً مقطوعاً من نص آخر هو مركبة Lasyntagmtigne النص بأكملها أو العودة إلى النص الاصل (المصدر) والبحث بعد ذلك عن العلائق الخلافية التي توحد أو (تفرق) أيضاً بين النص الجامع والنصوص التي سبقتها. (٨١)

بينما تبني [ميخائيل ريفاتير M.Riffaterre] في آخر أعماله عن الاسلوبية صيغة التناص واستعملها مرتبةً من مراتب التأويل وهو تبين مرتبط بافكاره عن الوقائع البلاغية والمقرؤية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون (Semiosis) فان مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى. (٨٢)

((فهو يذهب إلى أن التناص منتج (للتدال) بينما القراءة الخطية لا تنتج سوى المعنى ولما كانت هذه القراءة تتم على ضوء مرجعيات كثيرة للنص (...)) فان المعنى المقترض للنطق لا يستوي إلا على ضوء اعتبار معنى في النص ومعنى مرجعي في آن واحد)). (٨٣)

ويعاود ريفاتير التمييز بين التناص والتداخل النصي ((التناص هو مجموعة من النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته هو مجموعة من النصوص التي نستحضرها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهي ظاهرة توجيه

(٨٠) ينظر: نفس المصدر، ص ٩٢.

(٨١) ينظر: مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص ٩٢.

(٨٢) ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١١٠.

(٨٣) تداخل النصوص، هانس وجورج ووبرشت، ص ٥٧.

قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله وهي مناقضة للقراءة الخطية، ولما كان تداخل النصوص يساهم في مسار المعنى العميق فإنه يمثل في الحقيقة (سيمائية لتداخل النصوص) هذه السيمائية نجدها مُفهممة في المثلث المنطقي:

(م) مؤول



نص(ن).....نص(ن) ١ تناص

لا يؤدي تداخل النصوص وظيفته ولا ينهض النص باعباء تصانئته إلا إذا كانت القراءة تنقل من (ن) إلى (ن ١) عبر (م) وكان تأويل النص على ضوء التناص رهين المؤول. فإذا مررنا في القراءة من (ن) إلى (ن ١) مباشرة متبعين الخط المتقطع فأننا لا ندرك سوى إشارة أو شاهد أو مصدر. <sup>(٨٤)</sup>

أما الناقد (ب. زمتور p.zumthor) فيمتد التناص عنده إلى فضاءات في آن واحد:  
١. فضاء يتحدد الخطاب فيه بوصفه موضوعاً لتحويل الملفوظات الآتية من مواقع اقرب.

٢. فضاء يتم فيه الفهم (القراءة) بحسب قانون جديد ناتج عن التقاء خطابين أو عدة خطابات للملفوظ واحد.

٣. وأخيراً، الفضاء الداخلي الذي يبرز فيه الخطاب العلاقات المعقدة بين الأجزاء الداخلية المكونة له. <sup>(٨٥)</sup>

<sup>(٨٤)</sup> ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>(٨٥)</sup> ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ القضاء الأول المكون للنص المتناص قائم على قصديّة المؤلف لأن عملية التحويل لا تكون إلا بفضل هذا المؤلف الذي يحور النصوص الأخرى، ويعطي القضاء الثاني الدور الكبير للمتلقّي بوصفه منتجا ليس للمعنى فحسب ولكن للتناص أيضاً على وفق المرجعية الاستيمولوجية ومن ثمّ يحاول هذا القارئ ربط هذه المرجعية والصاقها بالنص الجديد المتصور...، ويعطي القضاء الأخير القيمة النصية أو البنيوية للنص بوصفه نظاماً قائماً على شبكة علاقات داخلية تسهم في تناص النص بفضل (النمو والتوالد والتاسل) داخليا ببعض الآليات كالتكرار والقلب والمجاورة... الخ. وهو بهذا يعطي التناص فضاءات ثلاثة.

((ويربط زمّور التناص رأساً برأساً (المحددات الداخلية) لحضور التاريخ والتي تشكل في الواقع (التاريخية). إن جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص)).<sup>(٨٦)</sup>

((ويروى (و. كريزنسكي W.Krysinski) أن التناص قضاء للعبة ذات أوجه

عديدة:

سؤال/ جواب. تفصل السرد/ فك تفصل السرد، اللهجة المحلية/ اللهجة الاجتماعية، الشاهد (جسم دخيل على النص)/ ابتلاع الشاهد (جسم من النص نفسه)).<sup>(٨٧)</sup>

فالنص المتناص هو جواب لسؤال مطروح مسبقاً وكل نص هو في أصله حوار لواقع أو لنص آخر سابق أو متزامن، فالجواب هنا يأتي صريحاً أو ضمناً لسؤال يطرح أو سيطرح لاحقاً أو أنه مطروح منذ الأزل، ولا يأتي التفكير اعتبارياً في البنية السردية أو أية بنية، ولكن لبيان تقنية السارد في حبك الأحداث وليبيان لعبته في ربطه المنطقي للأحداث التي ليست شرطاً أن تحيل إلى واقع معاش بل إلى عالم متخيل. ثم يأتي الحوار بين اللهجات لا

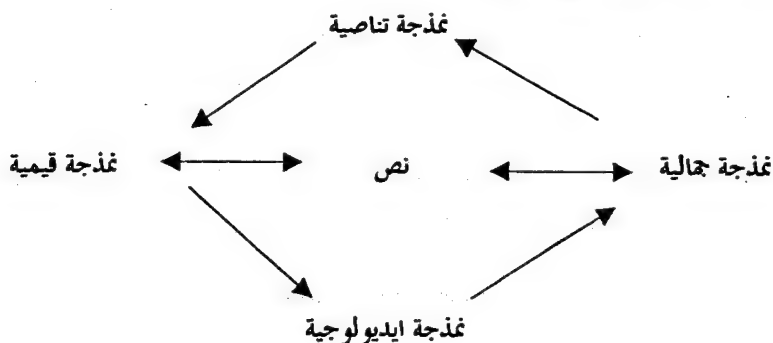
<sup>(٨٦)</sup> ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص.

<sup>(٨٧)</sup> ينظر: تداخل النصوص، ص ٥٧-٥٨.

على أساس الاختلاف أو التمايز بينهما إنما على أساس التفاعل والتاسل لتأسيس لهجة هجينة اصلها اللهجات الأخرى.

والشاهد هي النصوص الأخرى الظاهرة والخفية في النص المتناص أو النصوص التي يتصورها القراء عند قراءتهم النص وبفضل اختلاف الإحالة من قارئ لآخر لهذا النص الذي تعدد تأويلاته، هذا النص القائم على أساس تطويع نصوص عدة لكي تصبح ضمن الكيان الجديد..

((وقد نظر ر. كريزنسكي إلى (نمذجة) التناص على أنها تسجيل أو عملية تحويل لهجي نصاني لشبكات سيمائية ودلالية خارجة عن النص فاقترح نماذج ثلاثة على سبيل المثال نتناول ثانيها وهي كالآتي: ((<sup>(٨٨)</sup>



فالنمذجة التناصية تؤدي بالضرورة إلى نمذجة قيمية أي لها قيم تجاه مواقف معينة من الحياة والوجود وتؤدي هذه الأخيرة إلى نمذجة فكرية فالمواقف من الوجود والكون تكتسي دائما ابعادا عميقة من التفكير والقلق الدائم من المصير والنظر بتأن وحرية نحو المستقبل وهذا كله مدون في نص أدبي يخضع لنمذجة جمالية (معايير فنية في وقت معين وبينه معينة) ولما كانت هذه النماذج تصدر عن نص مركزي وكل نص هو حتماً متناص كما يذهب إلى

<sup>(٨٨)</sup> المصدر نفسه، ص ٥٨.

ذلك اغلب المنظرين فمن البديهي أن تؤدي النمذجة الجمالية إلى نمذجة تناصية وكل نمذجة تناصية بفضل إحالاتها المتنوعة والغير نهائية سوف تؤدي إلى معان ذات قيم (نمذجة قيمية) وهكذا...

وأخيرا نورد بعض طروحات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت Gerard Genette)، فهو لا يهتم بالنص إلا من حيث تعاليه النصي أي: معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويعني به (التناص) حسب جوليا كريستيفا ويقصد به: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أو ناقصاً) لنص في نص آخر.<sup>(٨٩)</sup> فالتناص الفعلي حسب ما يعرفه جينيت: ((هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر، ويرد مصطلح ما فوق النصية عنده: وهو علاقة الوصف النصي التي تقرر التحليل بالنص المحلل)).<sup>(٩٠)</sup>

أي نقد النص هو تناص أيضاً. ويشق جينيت من مصطلح التعالي النصي (Transtextualite) مصطلحات وصيغ حديثة عدة منها:

١. البينصورية أو (التناص): (Intertextualite) وهو وجود نص في نص آخر، أو شعور القارئ لدى مطالعته لنص ما بالعلاقات التي تربط هذا النص بنص أو نصوص أخرى.

٢. النصوية المرافقة: (Paratextualite) أي: العلاقة التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من عنوان ، ومقدمة ، وملاحق، وتصدير... الخ.

---

<sup>(٨٩)</sup> ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك) د.ت، ص ٩٠.

<sup>(٩٠)</sup> ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

\* يعتبر (بيارينشو P.Paicha) ان الناقد ينطلق كما المؤلف من نصوص موجودة مسبقا (إذ ان الكتابة تأليفا كانت أم نقداً ليست إلا تداخلا نصيا يلتزم به الطرفان وان اختلف كل منهما في ذلك: ينظر: نقد النقد، تودروف، ص ٥.



٣. ما وراء النصوية: (Metatextualite) أي: العلاقة التي تربط النص بنص آخر يتحدث عنه من دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد يجعل منه أو حتى تسمية بشكل واضح وجلي.

٤. النصوية الشمولية: (Arehitextualite)، وهي العلاقة الأكثر تجريدية وضمنية التي تستند إلى الخصائص المميزة للنص وطبيعته كالإشارة إلى نوعه الأدبي، شعر، قصة، مسرح،...

٥. النصوية الشاملة: (Hypertextualite): تعني هذه العلاقة ربط النص (B) بنص آخر (A) يسبقه ويكون له المرجع والنموذج<sup>(٩١)</sup>.

ويدخل جنيت ضمن المتعاليات النصية (Transtextualite's) أنواعاً أخرى من العلاقات وهي علاقة المحاكاة وعلاقة التغير وتعطينا المعارضة (Pastiche) والمحاكاة الساخرة (parodie) فكرة بل فكرتين متباينتين (...) ويصطلح على هذا النوع من العلاقات بـ(النظير النصي) وهو يمثل التعالي النصي، ويضع جنيت ضمنه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أغطاء الخطاب التي ينتمي إليها وفي هذا الإطار تدخل الاجناس وتحديداتها (...) كالموضوع والصفة والشكل وغيرها... ويصطلح جنيت على المجموع بـ(جامع النص) و(الجامع النصي) أو (جامع النسيج): (Archltexte).<sup>(٩٢)</sup>

يبحث جنيت عن النص الشامل أو الجامع الذي لا يربط النص بمختلف النصوص الأخرى فحسب بل بكل إشكالات الكتابة وأشكالها المختلفة والوقائع المتباينة التي تسهم في تشكل هذه النصوص المتكونة عبر التاريخ. ويفتح النص بعد ذلك باتجاهات مختلفة، تدعم إحالات القراء. وهو يبحث أيضاً عن النص الذي يكون بمثابة الشكل العام للاجناس الأدبية أو المختصر لها بوصفه محتوياً على مختلف أغطاء وصيغ الأجناس الأخرى وهو بهذا

<sup>(٩١)</sup> ينظر: تفسير وتطبيق مفهوم الناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، ص ٨٠. وينظر أيضاً: (أطراس)، مجموعة من الباحثين، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد ٢٥، سنة ١٩٨٨، ص ١٢٨.

<sup>(٩٢)</sup> ينظر: مدخل لجامع النص، ص ٩١. وينظر أيضاً: قائمة المصطلحات بالفرنسية، ص ٩٥ وما بعدها من المصدر نفسه.

قد قدم أهم الانجازات في النص والتناص وحاول أن يبحث عن تحديداتها الدقيقة وعلاقتها المتشعبة مع بعضها وانتماءاتها المختلفة ليصل في النهاية إلى تحديد علمي ودقيق بما اسماه بـ (جامع النص).

## II في النقد العربي الحديث

((يعد مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية، قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان مضى))<sup>(٩٣)</sup>، إذ ظهر اعتماداً على طروحات النقاد الغربيين الذين تناولهم في الصفحات السابقة مع بعض الإضافات التي وضعها النقاد العرب، لهذا لن نطيل في هذا الطرح وسنركز على أهم الدراسات التي تطرقت لهذا المفهوم.

فقد حاول (محمد مفتاح) في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) / استراتيجية التناص. أن يعرض مفهوم التناص اعتماداً على طروحات (كريستيفا وبارت وريفاتير وجينيت) ففي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلى تعريف جامع للتناص: ((هو تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة)).<sup>(٩٤)</sup>

والتناص عنده ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، ويربط (محمد مفتاح) التناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في الثقافتين الغربية والعربية، وهي المعارضة والمعارضة الساخرة، والمتافكة، والتناص عنده على نوعين هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتنية؛ ويحدث التناص في اعتقاده على شكلين بحسب المرجع أو الاحالة وهما: التناص الداخلي والتناص الخارجي، ويحاول إن يعطي للتناص آليات اسلوية وقد قسمها بين آليات الإيجاز وآليات التمطيط والتناص يحدث عنده في الشكل والمضمون على حد سواء.<sup>(٩٥)</sup>

<sup>(٩٣)</sup> ينظر: التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لزولة، ص ٢٧.

<sup>(٩٤)</sup> تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢١.

<sup>(٩٥)</sup> ينظر: المصدر السابق، ص ١٢٢ وما بعدها.

ولكنه في كتابه الآخر (دينامية النص) يعود ليعطي التناص تسمية جديدة هي (الحوارية) ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في اطار منهج يستمد من البايولوجيا اغلب مصطلحاته ومفاهيمه.<sup>(٩٦)</sup>

أما الناقد (عبد الله الغدامي) فقد حاول في كتابه (الخطيئة والتكفير) أن يربط التناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة ولا سيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية وخاصة فيما يتعلق بمفهوم (الأخذ) وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، إذ رفض الجرجاني استعمال (السرقه) كما شاعت قبله وبعده، ويترجم الغدامي التناص ترجمات عدة فهو يطلق عليه تارة، تداخل النصوص وأخرى النصوص المتداخلة ويطلق عليه تارة ثالثة النصوصية وقد اعتمد في طروحاته على آراء (كريستيفا وبارت وريفاتير ولوران جيني).<sup>(٩٧)</sup>

واستقر في كتابه الأخير (تسريح النص) على مصطلح (النصوصية) في معرض تحليله لنص شعري متناص، والتناص بعد هذا عنده: عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي.<sup>(٩٨)</sup> أما الناقد محمد بنيس فقد اجترح مصطلحاً جديداً للتناص اسماه بـ (النص الغلب) على اعتبار أن هناك نصوص غالبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد وقد طرح هذا المصطلح كتابيه (سؤال الحدائث) و(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وقد اعتمد أيضاً على طروحات (كريستيفا وبارت وتودوروف) والتناص عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار والامتصاص والحوار ويضع بنيس للنص المتناص مرجعيات عدة منها الثقافية والدينية والأسطورية والتاريخية والكلام اليومي.<sup>(٩٩)</sup>

---

<sup>(٩٦)</sup> ينظر: دينامية النص (تنظير ونماذج)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٨١ وما بعدها. أو ينظر أيضاً آليات تامل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بـ (الغلب) ص ٢٣ وما بعدها (إذ تم نشر هذه الدراسة في كتابه دينامية النص فيما بعد).

<sup>(٩٧)</sup> ينظر: الخطيئة والتكفير، ص ٢٢٥، ص ٣١٧.

<sup>(٩٨)</sup> ينظر: تسريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغدامي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ايلول سنة ١٩٨٧، ص ٧٢ وما بعدها.

<sup>(٩٩)</sup> ينظر: حدائث السؤال، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، سنة ١٩٨٥ ص ١١٧ وما بعدها. وينظر أيضاً: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط ٢، سنة ١٩٨٥، ص ٢٥١ وما بعدها.

ويتابع (ابراهيم رماني) محمد بنيس في تسميته (النص الغائب) ويعرفه بأنه مجموعة من النصوص المسترة التي يحويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النص وتشكل دلالاته.<sup>(١٠٠)</sup>

ونجد عند صبري حافظ أن العمل الشعري يتفاعل تناسيا مع كل معطيات الميراث النصي والخبرات التناسية في الواقع الذي يصدر عنه ويتفاعل معه، بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري الذي يمتد من اقدم نص في اللغة التي ينتمي إليها حتى احدث نص فيها هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري.<sup>(١٠١)</sup>

والتناس عند (توفيق الزبيدي) هو تضمين نص في نص آخر وهو في ابسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المستحضر والنص المستحضر فالنص ليس إلا توالداً لنصوص سبقتة.

وفي هذا الإطار يرى (عبد الملك مرتاض) ((أن التناس ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لانتاج نص لاحق وهو ليس إلا تضميناً بغير تنسيص حسب مقولة بارت)).<sup>(١٠٢)</sup>

وقد تعرض (كاظم جهاد) لمفهوم التناس في كتابه (ادونيس منتحلاً) وقد اعتمد طروحاته على المفاهيم القديمة والحديثة في الثقافة العربية والغربية إلا انه استمد المفهوم من (مجلة الشعرية الفرنسية) وخصوصاً فيما يتعلق بطروحات كريستيفا وبارت وتقسيمات لوران جيبي المتشعبة للتناس على وجه الخصوص.<sup>(١٠٣)</sup>

---

<sup>(١٠٠)</sup> ينظر: الظاهر التناسية في الشعر العربي الحديث، د. احمد محمد قدور، مجلة بحوث جامعة حلب، عدد (١) سنة ١٩٩١ ص ٢٥٠ وما بعدها.

<sup>(١٠١)</sup> ينظر: الشعر والتحدّي (إشكالية المهج)، صبري حافظ، ص ٧٧.

<sup>(١٠٢)</sup> ينظر: التناس في معارضات البارودي، ص ٩٠.

<sup>(١٠٣)</sup> ينظر: ادونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي. وارتجالية الترجمة يسبقها. ماهو التناس، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط ٢، سنة ١٩٩٣ ص ١١ وما بعدها.

ويفضل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بالتضمنين وهو المعروف في البلاغة العربية إلا انه هنا تضمنين متطور ومتوسع إذ هو توسيع في القول بالاحالة على نصوص أخرى.<sup>(١٠٤)</sup>

ويذهب إلى ذلك (جلال الحياط) في دراسته متاهة التناص إلا انه يقسم التضمنين إلى نوعين النوع المباشر وهو المشروط بعلامات تنصيص والآخر غير المباشر الذي من دون هذه العلامات.<sup>(١٠٥)</sup>

ويجترح سعيد يقطين تسميات عدة يشتقها من النص والتناص مثل التفاعل النصي، ميتا نص، التناص الداخلي، والخارجي... ويحدد نوعين من التناص: عام وخاص، (التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب...) (التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض).<sup>(١٠٦)</sup> ويحدد شكلين للتفاعل النصي وهما:

(١) التفاعل النصي الخاص: يبدو حين يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معاً..

(٢) التفاعل النصي العام: يبرز فيما يقيمه نص ما من "علاقات" مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.<sup>(١٠٧)</sup>

وهو بهذه التقسيمات وغيرها يعتمد اعتماداً كلياً على طروحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت في تقسيمه لبعض انواع التناص والمتعلقات النصية التي تدخل ضمنها كما وردت في كتابة مدخل لجامع النص وغيرها من كتبه ودراساته المختلفة عن نظرية النص.

<sup>(١٠٤)</sup> ينظر: التناص مع الشعر العربي، عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٧.

<sup>(١٠٥)</sup> ينظر: متاهة التناص، جلال الحياط، مجلة الاداب البيروتية، عدد (٢٠١)، (ك ٢ - شباط) سنة ١٩٩٨ ص ٥٣.

<sup>(١٠٦)</sup> ينظر: افتتاح النص الروائي، النص - السياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، السدار البيضاء ط ١، سنة ١٩٨٩، ص ٩٥.

<sup>(١٠٧)</sup> ينظر: الرواية والتراث السردى، من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، بيروت، السدار البيضاء، ط ١، اب سنة ١٩٩٢، ص ١٧ - ص ١٨. وينظر أيضاً: التناص، صبحي الطعان، مجلة المدى، عدد (١٢) سنة ١٩٩٧ ص ٢٦.

## الفصل الأول

### قوانين الناص وانواعه

#### المبحث الاول : قوانين الناص

ثمة ثلاثة قوانين للنصاص وهي: الاجترار والامتصاص والحوار.<sup>(١)</sup>

ولا يقوم هذا المبحث على تعيين النص النصاص وارجاعه إلى اصوله ومؤثراته فحسب، بل على تحديد قانون هذا النصاص، أي محاولة تصنيف النصوص الشعرية الناصفة مع نصوص أخرى ضمن هذه القوانين المذكورة، وللقرائي طبعاً دور فاعل في هذه العملية لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنة ورصد ومعاينة ومن ثم (تأويل المعنى المطلوب وهذا هو الاسلوب الحديث في التأويل، انه يزيل ويحفر وبينما هو يحفر فانه يدمر، انه يحفر خلف النص للعثور على نص فرعي هو النص الحقيقي)).<sup>(٢)</sup> لذلك ((إذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، أما تناسباً قريباً أو بعيداً)).<sup>(٣)</sup>

هناك مرجعيات كثيرة ومتنوعة تكفي عليها النصوص الشعرية التي ندرسها منها: المرجعية الدينية والأدبية والإيديولوجية والأسطورية والشعبية والتاريخية وغيرها والنصوص الشعرية غالباً ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي والمضموني ويسمى هذا النصاص

<sup>(١)</sup> ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٢٥٣.

<sup>(٢)</sup> ضد التأويل، سوزان سوتناغ، ت: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية عدد ٣ سنة ١٩٩٢، ص ٦٧.

<sup>(٣)</sup> عيار الشعر، محمد احمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية

بيروت، لبنان، ط ١، سنة ١٩٨٢، ص ٨١.

بالتناص الخارجي كما سوف نمر عليه لاحقاً ولا يتم تصنيف التناص إلى هذه المرجعيات، وإنما يتم هنا دراسته من خلال قوانين التناص.

### (١) القانون الأول: الاجترار

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في مسح النص الغائب لأنه لم يطرره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع اجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية منها من جهة ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضموناً إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة ((إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لا هائياً، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص، حركة وسرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب انموذجاً جامداً تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني)).<sup>(٤)</sup>

وهذا ما حصل في قول البياتي في قصيدة ((سوق القرية)):

الشمس، والحرمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الايدي، وفلاح يمدق في الفراغ

في مطلع العام الجديد

يداي تملتان حتما بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء

<sup>(٤)</sup> ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٢٥٣.

وصباح ديكٍ فر من قفصٍ، وقديس صغير  
ماحك جلده مثل ظفرك

والطريق الى الجحيم

من جنة الفردوس "اقرب" والذباب

والحصادون المتعبون

زرعوا ولم تأكل

ونزرع صاغرين فيأكلون

والعائدون من المدينة، يالها وحشاً ضريع

صرعاه موتانا واجساد النساء

والخالمون الطيبون

وخوار ابقار ، وبائعة الأسوار والعطور

كاختفساء تدب " قيرتي العزيزة يا سدوم!

لن يصلح العطار ما قد افسده الدهر الغشوم

وبنادق، وسور ومحراث، ونار

تخبو وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

((ابداً على اشكالها تقع الطيور

والبحر لا يقوى على غسل الخطايا والدموع))...<sup>(٥)</sup>

يجمع النص نصوصاً غائبة عديدة (مقولات، نصوص، امثال) من دون رابط منطقي  
فكانت هذه النصوص مقحمة على جسد النص الجديد ونرى أن النص اتكأ على هذه  
النصوص الغائبة باستثناء الشطرين زرعوا ولم تأكل / ونزرع صاغرين فيأكلون. إذ حدث  
فيها حوار سوف نتناوله لاحقاً. أما على صعيد الأشرطة الأخرى التي وقع فيها التناص

<sup>(٥)</sup> ديوان البياتي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط٣، سنة ١٩٧٩، ص ١٩٠ وما بعدها.



فجاءت من دون تحوير أو تغيير فنرى الشاعر قد اعاد الشطر ((ماحك جلدك مثل ظفرك)) من دون اضافة أو تحوير وهذا ما حصل في الأشطر الآتية ((لن يصلح العطار ما قد افسده الدهر الغشوم)) فليس ثمة تغيير كبير بينه وبين الشطر الثاني من البيت الشعري:

ذهبت إلى العطار تطلب زينةً      فهل يصلح العطار ما افسد الدهر

وحصل تقديم وتأخير في العبارة ((الطيور على أشكالها تقع)) كالآتي:  
أبدأً على أشكالها تقع الطيور مع تغيير طفيف لم يسهم في تطوير هذه العبارة أو العبارات الأخرى فكان هذا النص مجرد تكرار واجترار لنصوص غائية من دون تحوير أو انحراف يسهم في خلق شعرية للنص الجديد (المتناس) ومثال آخر على قانون الاجترار قول السياب في قصيدة ((ظلال الحب)):

يا زهرة التفاح      هلا تحبرين عن الجنان  
يوم استغفر بها الهوى قلبين باتا يحققان  
أروي لنا نبأ (الطريد) فأنت راوية الزمان  
اغوته حواء فمد يديه      نحو الافعــوان  
ثم يجرمه الإله      لهما... ويحــلان  
ذاقنا فكانا ظالمين      فكيف يجزي الظالمان؟  
وبدا الموارى منهما      فإذا هناك سوءتان  
وعليهما طفقا من الورق المهـدل ينصفان  
يا بؤس من فضح الإله      ولم يزد سوى الهوان

لم يعرف الروح الخريف      ونزع أوراق حسان  
حتى نضى ورقاته      العاشقان الآثمَان...<sup>(٦)</sup>

فالنص يجتر قصة (آدم وحواء) كما وردت في الكتب السماوية المقدسة إلا أننا نلمح أن الشاعر قد استقها من النص القرآني لورود بعض المفردات التي جاءت في القرآن الكريم مثل (طفقا، يخصفان، الورق)، فالنص يجتر الآية في قوله تعالى: (( وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين ))<sup>(٧)</sup>.

وأيضاً الآية في قوله تعالى: (( فدلّاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءا فمما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة..... ))<sup>(٨)</sup>. فلقد تعامل مع الآيتين باحترام وتقديس فاعادها كرة أخرى كما وردتا في القرآن الكريم. ونلمح الاجترار أيضاً في القصيدة المطولة لنازك الملائكة (مأساة الحياة):

هكذا جئت للحياة وما اد      ري إلى أين سوف تمضي الحياة  
ومأخيا كما يشاء لي المجد      هول حيرى تلهو بي الظلمات<sup>(٩)</sup>

فالنص يجتر قصيدة ايليا أبي ماضي (الطلاسم) ولا سيما في المقطع:  
جئت لا اعلم من أين ولكنني اتيت  
وقد ابصرت قدامي طريقاً فمشيت

<sup>(٦)</sup> ديوان السياب، مجلد ٢، دار العودة، بيروت، ط١، سنة ١٩٧١، ص٢٠٥.

<sup>(٧)</sup> سورة البقرة، الآية (٣٥).

<sup>(٨)</sup> سورة الأعراف، الآية (٢١).

<sup>(٩)</sup> ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت ط٢، ١٩٧٩، ص٥٨.

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أيسر  
كيف جئت؟ كيف ابصرت طريقتي  
لست أدري.....<sup>(١٠)</sup>

ومن أمثال الاجترار قول البياتي في قصيدة (يوميات العشاق الفقراء):

((يا فقراء العالم المنهوب

اتحدوا!

يا فقراء العالم المنهوب...))<sup>(١١)</sup>

فهو يجتر المقلولة الاشتراكية المعروفة (يا عمال العالم اتحدوا) فلم يطرأ على النص المتناص أي شكل من أشكال التطوير أو التحوير للعبارة الأصلية اللهم باستثناء عمليتين لغويتين، حيث استبدل في الأولى الشاعر لفظة (الفقراء) بـ(العمال) تعميقاً لدلالة الفقر القائم دائماً على الاستلاب في حين اتبع في الثانية الموصوف (العالم) بصفة المنهوب. وهكذا لا نجد تحويراً خطيراً على صعيد الدلالة الكبرى على الرغم من أن رولان بارت يقول ((ويتعلق الأمر عموماً بخلق تماثل اعتباطي، أي جدول مزدوج في موقع ما من النص اللامتناهي) للتحقق مما إذا كان استبدال دال بمدلول يؤدي حتماً إلى استبدال مدلول بمدلول)).<sup>(١٢)</sup> إذ تبقى دلالة المقلولين في المقلولة الاشتراكية والنص الشعري تقتربان من مدلول (معنى) واحد.

## (٢) القانون الثاني: الامتناس

((إن الامتناس مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الذي يتطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملًا حركيًا تحويلاً لا ينفي

<sup>(١٠)</sup> الجدول، أيليا أبو ماضي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١، ك، ١٩٧٢، ص١٣٩.

<sup>(١١)</sup> ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٥٦.

<sup>(١٢)</sup> مبادئ في علم الدلالة، رولان بارت، ت: محمد البكري، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية)

بغداد/ دار النشر المغربية، ط٢، ١٩٨٦، ص١٠٢.

الاصل بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلاً للتجديد ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده انه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحوا ويجيا بدل أن يموت<sup>(١٣)</sup>.

وهذا ما حصل في قصيدة (الموت والقنديل) للياني:

((كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي، وأنا كنت

اميل على سيفي منتحرا تحت الثلج وقبل أفول

النجم القطبي وراء الابراج

فلماذا سيف الدولة ولي الأذبار.....))<sup>(١٤)</sup>.

يمتص النص قصيدة المتنبّي التي يدح فيها سيف الدولة وخصوصا الأبيات:

أنت طوال الحياة للروم غاز	فمتى الوعد أن يكون القفـولُ
وسوى الروم خلف ظهرك	روم فعلى أي جانبيك تميلُ
قعد الناس كلهم عن مساعيك	وقامت بها القنا والفصولُ
فالذي عنده تدار المنايا	كالذي عنده تدار الشمولُ... <sup>(١٥)</sup>

فثمة امتصاص لفكرة الابيات الاربعة في نص الياني، ولكن ماذا حدث في النص المتناص، ثمة تحول في صيغة الضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم وثمة تلخيص لعجز البيت الغائب أيضا بجملة (كان الروم امامي) الذي نفهمه من خلال قراءة البيت الغائب بأكمله، ولنقرأ للبريكان من قصيدته (النهر تحت الأرض):

((النهر الغامض تحت الأرض.

<sup>(١٣)</sup> ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٢٥٣.

<sup>(١٤)</sup> ديوان الياني، المجلد الثالث، ص ٤٤٦.

<sup>(١٥)</sup> العرف الطيب في شرح ديوان المتنبّي للشيخ ناصيف اليازجي، ج ١، ط ١، د.ت، ص ٤٦٠.

يجري مهدوء  
يجري في الظلمة  
لا صوت له  
لا شكل له  
يجري تحت الصحراء المحترقة  
تحت حقول وبساتين  
وتحت قرى ومدن  
يجري يجري  
نحو مصبات مجهولة  
عبر كهوف وبحيرات وصهاريج  
ينحت مجراه ببطء  
ويزامن نبض الأرض  
النهر الغامض تحت الأرض  
لا اسم له  
لا اثر له  
في أية خارطة  
في أي دليل سياحي  
النهر الغامض تحت الأرض  
يجري ابدا  
يجري يجري...<sup>(١٦)</sup>

---

<sup>(١٦)</sup> عوالم متداخلة، محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد ٣-٤، ١٩٩٣، ص ٨٠.

نلاحظ أن ثمة قرأً يجري، ولكن هذا النهر لا اسم له ولا شكل له ولا اثر له في أية سارطة أو أي دليل سياحي، وعلى الرغم من ذلك فهو موجود ويجري إلى الابد. النص لا شك يرسم صورة لنهر لا كيان له في الواقع الملموس. إن هذا النهر الغامض قد يكون صورة محورة لنهر الجنة ((وعد الله المؤمنين والمؤمنات جنات تجري من تحتها الأنهار))<sup>(١٧)</sup> فثمة بصمة للفظلة قرآنية وردت في النص وهي لفظلة (يجري) التي اسندت إلى المفرد في النص ولكنها كانت في النص القرآني مسندة إلى الجمع...

ويقول شاذل طاقة في قصيدة (ثغاء الجرجر)

((يا امي ثوبي يفضحني

عباس) العالج يلاحقني

و"يعاشقني"

والنهد...النهد يشقُّ من ثوبي

يا أم ... واختجلُ أن أحكي

وغداً...يا سعدي...عرسُك يا بنت..

وتموج القرية والبيت.....))<sup>(١٨)</sup>

فالنص يمتص بيت الشعري العامي الموصل:

((يا أم قولي لا يويه انا استحي منه

طقن أهود الصدر والثوب شقته))<sup>(١٩)</sup>

لقد حول النص الجديد البيت العامي من لهجته الخاصة بأهل الموصل إلى لغة عربية فصحي، فضلاً عن بعض الاضافات مما أعطى النص الحاضر (المتلص) عمقاً معنوياً، خصوصاً فيما يتعلق، بخجل الفتاة من اقتراب زواجها...

<sup>(١٧)</sup> سورة التوبة، الآية(٧٢).

<sup>(١٨)</sup> المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، جمع وإعداد: سعد البراز، بغداد، سنة ١٩٧٧، ص ٢٧٥.

<sup>(١٩)</sup> ينظر المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

اما قصيدة البياتي (عن وضاح اليمن والحب والموت) فنرى أن هذه القصيدة تتناص  
مع نصوص عدة منها: مسرحيتي عطيل وهاملت لشكسبير، وقصة وضاح اليمن من زوجة  
الخليفة الاموي هذا فضلا عن نصوص اخرى غائبة في جسد النص الجديد فقد تداخلت  
أحداث هذه القصص وشخصياتها تداخلًا كبيرًا يقول البياتي في هذه القصيدة:

((من اين جاءت هذه الاشباح

وانت في سريرها تنام يا وضاح

لعلها نوافذ القصر لعل حراس الأسوار

لم يغلقوا الأبواب

.....  
من قبل أن يولد في الكتب

وفي الروايات والاشعار

عطيل كان قاتلا سفاح

لكن ديدمونه

في هذه المرة لن تموت

أنت اذن تموت

أنت إذن تموت

.....  
عطيل في عمامة الخليفة

يواجه الجمهور

بسيفه المكسور

.....  
في بردة الظلام

تروي إلى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة

ويدرك الصباح ديدمونه.....<sup>(٢٠)</sup>

نلاحظ هذا التداخل في (عطيل في عمامة الخليفة) وتداخلت هذه النصوص بدورها مع شخصية شهرزاد راوية الملك في ألف ليلة وليلة نلمح هذا في (وادرك الصباح ديدمونه). أن هذا التداخل الأنف الذكر ناتج عن الامتصاص الذي اريد له أن يكون نصلاً رمزياً. وهذا ما حصل أيضاً في قصيدة (الموت في الحب) للبياتي أيضاً:

فراشة تطير في حدائق الليل إذا ما استيقظت

باريس

يتبعها (أو ليس)

عبر الممرات إلى (مفيس)

يعود للتأبوت

لظلمة البحر، لبطن الحوت...

تتركني على الرصيف صامتاً أموت...

.....

أنا أمير الدنمارك (حملت) اليتيم

أعود من مملكة الموت إلى الحمارة

مهرجاً حزين

.....

(أوليفيا) عادت إلى صنعاء

أميرة شرقية

ساحرة، خنساء

تأوي إلى قلعتها النور والظباء

.....

أيتها العذراء

---

<sup>(٢٠)</sup> ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص ٢٥، وما بعدها.



هزي بجذع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

.....

عائشة عادت تبحث عن سعف النخيل

فراشة صغيرة

تطير في الظهيرة

.....

(أوليفيا) اليتيمة

تبحث تحت سعف النخيل

عائشة صغيرة.....<sup>(٢١)</sup>

نلمح في هذا النص أن نصوصا كثيرة ساهمت في تشكيل بنيته الدلالية بدءا من قصة (عوليس) وضياعه في البحر بعد حرب طروادة مروراً بقصة النبي يونس (ع) وكيف ابتلعه الحوت كما ورد ذكر ذلك في القرآن الكريم، وانتهاءً بقصة (هاملت/ وحبيته (أوليفيا) التي تداخلت مع شخصية عائشة والسيدة العذراء وقصة الطوفان، فالنص حاول امتصاص هذه النصوص والاحداث والشخصيات فأصبح كلوحة فسيفسائية على حد تعبير كريستيفا في تعريفها للتناص وهذا ما نحسه فعلا في هذا النص وكثرة تناصاته المتشعبة إلا أن مركز التناص يكمن في هذا المقطع:

((أيتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

<sup>(٢١)</sup> ينظر المصدر السابق، المجلد ٢، ص ٣٣٨، وما بعدها.

يكسح الطوفان هذا العار

نولد في مدريد

تحت سماء عالم جديد<sup>(٢٢)</sup>

يمتص هذا المقطع الآية القرآنية في قوله تعالى ((وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً)).<sup>(٢٣)</sup> فقد اضاف وأبدل بعض المفردات والجمل فاضاف جملة ايها العذراء ولقطة الفرعاء وثمة ابدال لفظ بآخر كما حصل في ابدال (الأشياء) بـ(رطباً) وفي هذا تحقيق لقانون الامتصاص الذي حاول النص أن يعيد تشكيل مرجعه على وفق تصوراته وقوانينه فلم يكف باعادته وتكراره بل ذهب إلى ابعاد من ذلك محققاً العمق الدلالي المقصود. إن البياني لم يستق الآية أو القصة من القرآن الكريم بدليل ورود بعض اللفاظ التي قالها السياب في مقطع من قصيدته شناسيل ابنة الجلبي:

((وتحت النخل حيث تظل تمطر محل ما سعه

تراقصت الفقانع وهي تفجر — انه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تمز من لفظة

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب)

سيصلب منه حب الآخرين سيبريء الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هذه التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحم

ويقد قلبه الثلجي فهو يحبه يشب!)).<sup>(٢٤)</sup>

لقد أخذ البياني من النص السياي لقطة (الفرعاء) ولفظه (تفجر) ولقطة (مطر)

<sup>(٢٢)</sup> المصدر نفسه ص ٣٤٠.

<sup>(٢٣)</sup> سورة مريم: الآية (٢٤).

<sup>(٢٤)</sup> ديوان السياب، مجلد الأول، ص ٥٩٨-٥٩٩.

أما النص السيابي فإنه اعتمد امتصاص جملة من النصوص الغائبة كقصّة العذراء المذكورة آنفا وقصة النبي عيسى (ع) وخاصة فيما يتعلق بمعجزاته كما ورد ذلك في قوله تعالى: ((ويريء الاكهم والأبرص بأذني وإذ تخرج الموتى بأذني...))<sup>(٢٥)</sup>

كما يمتص النص أغنية شعبية يغنيها الاطفال في قرى البصرة حين تُمطر السماء (مطر مطر) حلبي، عبر بنات الجلبي.<sup>(٢٦)</sup> يقول السياب:

((يا مطر يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطر من ذهب...)).<sup>(٢٧)</sup>

لقد تم تحويل الأغنية من اللهجة العامية إلى اللغة العربية الفصحى بامتصاصها مع تحويلها بفضل بعض الإضافات التي فرضتها قيود الشكل الشعري الجديد.

### (٣) القانون الثالث: الحوار\*

((أما الحوار فهو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على ارضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار. فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم

<sup>(٢٥)</sup> سورة المائدة، الآية (١٦٦).

<sup>(٢٦)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٥٩٩.

<sup>(٢٧)</sup> المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

\* لقد أشار حازم القرطاجني إلى مفهوم الحوار كما هو معروف حديثاً إذ يقول "إن إيراد بعض الكلام بنوع من التصرف والغير (...) أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى جهة احق به من المكان الذي هو فيه" ينظر: منهاج البلقاء وسراج الابداء حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الحوجّة، تونس، دار الكتب الشارقة (د.ط)، سنة ١٩٦٦ ص ٣٩.

أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقليا خالصا أو نزعة قوضوية عدمية)).<sup>(٢٨)</sup>\*

فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الابداع ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والقيمات والكتابات في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب لئلا هذه الحالة الصحية في الابداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة، كان قانون الحوار.

والحوار أو القلب أو العكس (Interrerslon) أو التناص العكسي،<sup>(٢٩)</sup> هو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص وخصوصاً في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقة تناصية،<sup>(٣٠)</sup> وترى كريستيفا أن ((هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية)).<sup>(٣١)</sup> قائمة أساساً على النفي بمعناه التحوي أو اللغوي وهذا الأمر غير مقبول منطقياً لأن الحوار لا يقوم على النفي فحسب، كما سنرى لاحقاً إنما بآليات وطرق عدة أما هذه الأنماط كما تراها كريستيفا فهي:

(١) النفي الكلي

(٢) النفي المتوازي

---

<sup>(٢٨)</sup> ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٢٥٣.

\* يبحر (غدامير) أن يقع القارئ في خطئين أولهما: أن يعتقد أن الحوار مع التراث يأخذ شكل علاقة بين ذات وأخرى. وأخطأ الثاني: هو أن يأخذ الحوار شكل علاقة بين ذات وموضوع. ينظر: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة العرفية، مطاع صفدي دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد ط ٢، سنة ١٩٨٦، ص ٢٣٢.

<sup>(٢٩)</sup> ينظر: النقي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، سنة ١٩٩٤، ص ١٨٨.

<sup>(٣٠)</sup> ينظر: ادونس منجلا، ص ٥٥.

<sup>(٣١)</sup> ينظر: علم النص، ص ٧٣.

(٣) النفي الجزئي. (٣٢)

ومثال على قانون الحوار ما نلاحظه في قصيدة (اختناق) لبلند الحيدري:

((والقيءُ

ماجمعته الفئ سنة

منهم

ومن جوعي انا

يغرق كل الاسئلة

فالمسألة

في أن نكون

أو لا نكون

ليست حدود المسألة

بل الغد المفتوح في الافق

يسأل في انفتاحه

عن منعق...)). (٣٣)

إذ تم نفي مقولة هاملت الشهيرة في مسرحية شكسبير (هاملت) نفياً كلياً

((to be or not to be that is the question)). إن الموقف الفكري يتغير كلياً إذ ليست هذه

الكيونة أو عدمها هي مسألة أو حتى حدود المسألة لكن المسألة هي الغد المفتوح في الافق،

في البحث، عن لحظة الانعتاق. والخلاص من عبودية ما! فمسألة النص الجديد وفلسفة

الشاعر في الانعتاق والتحرر هي البحث عن فجوة للحياة أولاً قبل كل شيء ونرى حواراً

آخر في قصيدة (حوار عبر الابعاد الثلاثة) للحيدري أيضاً لا سيما في المقطع:

(٣٢) ينظر: علم النص، ص ٥٥

(٣٣) ديوان الحيدري، ص ٦٦٦

((واللوحة ما زالت ذات اللوحة منذ العهد  
التركي

" العدل أساس الملك "

ماذا...؟

" العدل أساس الملك "

— صد... لا تحك

كذب... كذب... كذب... كذب.

الملك أساس العدل...<sup>(٣٤)</sup>

حيث قلب الشاعر العبارة المكتوبة على اللوحة التي قام باستحضارها ووضعها بين  
قوسين ثم حاول أن يفندھا ساخراً منها فصاغ العبارة على النحو الذي يليق بعصره (الملك  
أساس العدل).

وفي قصيدة (صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر) لليياقي نرى الآتي:

قالوا: انطق باسم الحب

وباسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء الحراب...<sup>(٣٥)</sup>

إن النص يحاور سورة العلق. قال تعالى: ((اقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان  
من علق...)).<sup>(٣٦)</sup> تحولت الجملة في النص الغائب من الأمر إلى صيغة الإخبار التي تكتشف  
عددا من صيغ الأمر، في النص الجديد: فاقرأ باسم ← قالوا: انطق باسم حيث أبدل  
مفردة انطق بمفردة (اقرأ) مما أحدث تحولاً على صعيد الدلالة. لأن اقرأ تدل على أن المقابل  
أما أن يعرف القراءة أصلاً ولها تأويلات أخرى أو هو في طور تعلمها، أما المفردة (انطق)  
تدل سيمانياً على أن المقابل (المخاطب) لا يريد التكلم بسبب من حالة نفسية المت

<sup>٣٤</sup> ديوان الخيدري، ص ٥٢٢.

<sup>٣٥</sup> ديوان اليياقي.

<sup>٣٦</sup> سورة العلق، الآية: (٢٠١).

به(كالذهول) مثلاً من شيء ما. وعلى أية حال. فالقراءة اعم من النطق لأنها تكون بصوت أو لا تكون بصوت (صامته). والنطق لا يكون إلا بصوت، ولكن شعرية التناص يكمن في تحول الاسم الذي جاء بعد (انطق) من لفظ الجلالة في الآية الكريمة إلى لفظة (الحب) النص المتناص وهذا ما احدث فجوة: مسافة توتر حادة وانزياحاً شعرياً عند المتلقي<sup>(٣٧)</sup>. ولكن هذا الانزياح سرعان ما ينتقى عند مواصلة القراءة عمودياً فلاحظ عودة الاسم المتوقع لدى القارئ وهو لفظ الجلالة (الله).

ونلمح الحوار أيضاً في قصيدة (سوق القرية) التي تناولناها في قانون الاجترار واستثينا منها الشطرين الذين حدث فيهما حواراً وهما:

زرعوا فلم ناكل

ونزرع صاغرين فيأكلون

فالمقولة الموروثة أصلاً كانت (زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون) كما هو معروف لدى المتلقي، والذي حدث أن النص قد حاور هذه المقولة الموروثة عن طريق نفي جزء منها فتحوّل العبارة من الإيجاب إلى السلب في (ولم نأكل) مما احدث انزياحاً شعرياً فالتوقع ان يعيد الجملة كما هي أي بعد الجملة زرعوا نتوقع الفعل (فأكلنا) ومعه الفاعل العائد على ضمير الجماعة، ولكن الذي حصل هو عدم الأكل (لم نأكل) مما احدث خلخلة في افق التوقع عند المتلقي أو التوقع الخائب وهو (تابل) الشعرية كما يشير بذلك ياكوبسون<sup>(٣٨)</sup>. لتؤشر بعداً دلاليّاً جديداً قائماً على الاستلاب والسيطرة والاستعمار، وهذا ما تؤكد لفظه صاغرين الخشورة بين (نزرع) و (فيأكلون)...

(٣٧) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ت: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ص٤٨، وما بعدها.

وينظر أيضاً: في الشعرية، كمال ابوديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٤.

(٣٨) ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٩٤، ص١٣٦.

\* يقول ولقائج آيزر: ((السؤال الوجه الآن ليس ماذا يعني النص، ولكن ما هو وقعه) على المتلقي: ينظر: آفاق نقد استجابة القارئ، ولقائج آيزر، ت: احمد بو حسن مراجعة، محمد مفتاح، مجلة الثقافة الاجبية عدد (١) سنة ١٩٩٤، ص٥.

ونرى في قصيدة (الموس العمياء) هذا الحوار في المقطع الآتي:

((الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة مثل اغنية حزينة

وتفتحت كازاهر الدفلى، مصاييح الطريق

كعيون (ميدوزا) تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنما نذر تبشر اهل (بابل) بالحريق))...<sup>(٣٩)</sup>

تقول الأسطورة اليونانية أن عيون ميدوزا تحول كل من تقع عليهما إلى حجر ولكننا نلاحظ هنا أن عيون ميدوزا لا تحول الإنسان مثلا إلى حجر بل حجرت قلبه بالضغينة (وتحجر القلب هنا) مجازا دلالة على القسوة والشدة وفي الاسطورة يأتي التحجر على شكل ملموس، فثمة قلب وتحويل في فكرة الاسطورة إلى صيغة جديدة احدث انزياحا في النص المتناص.

وهذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة في النصوص لما له من تحويل وتطوير وقلب وتحويل وهو القانون الذي يسهم في إعطاء التناص شعرية عالية.

---

<sup>(٣٩)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٥٠٩.



## المبحث الثاني: أنواع التناص

ثمة ثلاثة أنواع من التناص وهي

١. التناص الخارجي (المرجعي)

٢. التناص المرحلي

٣. التناص الذاتي

وقد تناولنا التناص الخارجي في قوانين التناص، وهو أن يتناص النص مع مرجعيات

شعرية، وأدبية ودينية... الخ

### ١. التناص المرحلي:

وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة. ويقع هذا

التناسك كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من

المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا

عن وحدة اللغة والميراث ولعل من نماذج هذا التناص نذكر قول البياتي في قصيدة (ملانكة

وشياطين) من ديوانه ملانكة وشياطين:—

أيلوذ في ادراج مكتبه

شعري وتنسى فيه أشجائي...<sup>(٤٠)</sup>

فهو يتناص مع نص السياب ((ديوان شعر)) من ديوانه ازهار ذابلة إذ يقول:

<sup>(٤٠)</sup> ينظر: هذا هو السياب، مديني صالح، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، بغداد ط ١، ١٩٨١، ص ١٣١.

والجدير بالذكر أن ديوان السياب ازهار ذابلة صدر عام ١٩٤٧ في مصر بينما صدر ديوان البياتي (ملانكة وشياطين) في عسّام

١٩٥٠ في لبنان.

أُبييت من نوح وتهدد وتبيت تحت وسائد الغيد...<sup>(٤١)</sup>

فالذي يبدو أن اليباني قد امتص السالف الذكر والذي يشير إلى أن ديوان  
السياب تحت وسائد الغيد وهذا خلاف لما صار إليه ديوان اليباني إذ لا ذ في أدراج المكتب  
فالسباب حامد لاشعاره واليباني آسف على اشعاره.<sup>(٤٢)</sup> في الديوان آنف الذكر يمتص  
اليباني من قصيدة السياب (أقداح وأحلام): (ديوان أزهار ذابلة) جملاً شعرية نرى في  
قصيدة (حانة الشيطان) هذا الناص

ابن النديم وخرقي نصبت

والليل يطقيء نجمة الصبح...

ويقول السياب:

أنا لا أزال وفي يدي قدحي

يا ليل ابن تفرق الشرب...<sup>(٤٣)</sup>

وفي قصيدة ((إلى هند)) نقرأ لليباني:

((عينك)) (ملريد)) التي استعدها

عينك ((قندمار))

بحر تان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيها احترقت

ودمر الاعصار جزيري واغرق التيار

ضوء القناديل الخريفية

في قصر جنية

<sup>٤١-٤٢-٤٣</sup> ينظر المصدر نفسه ص ١٣١-١٣٢.

حاول المؤلف أن يبين حالات تشبه والخلاف والتمييز حصراً بين الشاعرين من غير أن يؤشر الناص وأنواعه.

<sup>٤٣</sup> ينظر المصدر نفسه ص ١٣١-١٣٢.

عاشت في انتظار اغنية..))<sup>(٤٤)</sup>

وهنا أيضا يمتص النص مقاطع من قصيدة السياب ((انشودة المطر))

((عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينآى عنهما القمر

عينك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الاضواء كالأقمار في فخر

يرجحه الجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم...<sup>(٤٥)</sup>

ولكن الامتصاص هنا جاء على تصور جديد يبدأ النصان بـ(عينك) وهو ما

يصرف الذهن في نص البياتي إلى نص السياب ولا نلمح (غابتا نخيل) إلا في الشطر الثالث

وهي بصيغة جديدة وهي صيغة الجمع بدلا من صيغة المثني هذا فضلا عن الأجواء المشتركة

بين البيتين كالأضواء في نص السياب وضوء القناديل في نص البياتي ونلمح أيضاً أن ثمة فرقاً

بين عيني حبيبة السياب وعيني حبيبة البياتي فالأولى هادئة والثانية مضطربة.

ولعلنا نلمح التناص المرحلي عند أدونيس في قصيدته (تجاعيد) إذ يقول في المقطع

الآتي:

آدم من حديد وحواء جبانة

إنها أرضنا تتمرأى في تأيينها...<sup>(٤٦)</sup>

فلقد حاور هذا النص قصيدة نازك الملائكة (ثلج ونار) وخصوصاً في المقطع الأخير

منها. لاسيما الشطر الأخير منها إذ تقول.

يا آدم لا تسلم عن حواذك مطوية

<sup>(٤٤)</sup> ديوان البياتي، المجلد الثاني ص ٢٠٥.

<sup>(٤٥)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول ص ٤٧٤.

<sup>(٤٦)</sup> الأناثر الكاملة، لادونيس، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط ٢ سنة ١٩٧١ ص ١٢٠.

من زاوية من قلبك حبرى منسية  
ذلك ما شاءته أقدار مقضية  
آدم مثل الثلج وحواء نارية...<sup>(٤٧)</sup>

فقد قلب الشطر الأخير وجعل البرود لصيقاً بالمرأة (حواء) واعطى الرجل (آدم)  
صفة القوة والصلابة وهذا التحول أو القلب (الحوار) يمثل أعلى قيم التناص أو ما يسمى  
شعرية التناص للنص الجديد.

## ٢. التناص الذاتي

نعني بالتناص الذاتي: تناص الشاعر مع نفسه (نصوصه) السابقة ويتم هذا التناص  
بالقوانين السالفة الذكر نفسها (اجترار، امتصاص، حوار) فثمة نصوص تجتر نصوصاً  
أخرى، أو تمتصها أو تحاورها ومن امثال هذا النوع من التناص قول نازك الملائكة في  
قصيدة ((مقدم الحزن))

وّة فيه من أمسنا ألف شيء	((انه خيطنا الأخير إلى السرّ
تت على مسمع الشذى والضوء	لم يزل هامساً لي: ((إنها ما
ها واشراقها بقية وفاء))... <sup>(٤٨)</sup>	أن فيه من وجهها وأمانى

فهي تجتر قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) حيث قالت فيها:  
((وبراك الليل تمشي عائداً  
في يديك الخيط، والرعدة، والعرق المدوي  
إنها ماتت) وتمضي شاردة

<sup>(٤٧)</sup> ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص ٤٨٥.

<sup>(٤٨)</sup> ديوان نازك الملائكة المجلد ٢، ص ٣١٦.

عابثاً بالخيط تطويه وتلوي  
حول إمامك آخره فلاشيء سواه  
كل ما بقي لك الحب العميق  
هو هذا الخيط واللفظ الصفيق  
لفظ (ماتت) وانطوى كل هتاف ما عداه<sup>(٤٩)</sup>  
حيث اجتبرت الفكرة والألفاظ من دون تحوير أو تطوير أو إضافة بل اكتفت بأن  
اعادت القصة مع شيء من الابتسار والاختصار.  
ونرى التناص الذاتي عند البياتي في قصيدته (عن الذين احترقوا بجهم)  
(يختبيء الربيع في اصابع اليانوس)  
والدفء والحنان  
وكلما مرت عليه اصبع العازف  
اهدى وردة  
إلى الذين احترقوا بجهم  
وماتوا...<sup>(٥٠)</sup>  
فتمة إشارة من البياتي إلى قصيدته (اولد واحترق بجي) يقول في المقطع السابع منها:  
((:اصرخ: ((لارا))  
فتجيب الريح المذعورة: ((لارا))  
في قصر الحمراء  
في غرفات حريم الملك الشقراوات  
اسمع عوداً شرقياً وبكاء غزال

<sup>(٤٩)</sup> المصدر نفسه ص ١٩٦.

ومن الجدير بالذكر ان النص الأول كتب في عام ١٩٥٣ والنص الثاني كتب في عام ١٩٤٨.  
<sup>(٥٠)</sup> عن الذين احترقوا بجهم عبد الوهاب البياتي، مجلة الأقلام، عدد (٣٠٢، ١) سنة ١٩٩٤، ص ٢٨.

ادنو مبهوراً من هالات الحرف العربي المصفور بآلاف

(الازهار)...<sup>(٥١)</sup>

فقد تحول العنوان من (اولد واحترق بحبي) إلى (عن الذين احترقوا بحبهم) وثمة تحول في صيغة الضمير فهو في النص القديم احترق بضمير المتكلم المفرد أما في النص الجديد فهو بضمير الغائب بصيغة الجمع (احترقوا) ومن امثال هذا النوع من التناص قول السياب من قصيدته (مدينة السراب) في انقطع الآتي:

((ترامت الستون بيننا: دماً ونار

أملدها جسور تستحيل سور،

وانت في القرار من بحاري العميقة

اغوص لا أمسها. تصكني الصخور

تقطع العروق في يدي. استغيث: ((آه يا رفيقة

يا أقرب الورى إلي أنت يا رفيقة

للدود والظلام))

عشر سنين سرقتها إليك يا ضجيعة تنام

معي وراء سورها. تنام في سرير ذاكما

وما انتهى السفار))<sup>(٥٢)</sup>

إذ يتناص مع قصيدته (شباك وفيقة) إذ يقول فيها:

((ولو كان ما بيننا محض باب

لألقيت نفسي لديك

وحدقت في ناظريك

هو الموت والعالم الاسفل

<sup>٥١</sup> ديوان البياتي، المجلد ٣، ص ٤٩٥-٤٩٦.

<sup>٥٢</sup> ديوان السياب، المجلد ١، ص ١٦٢.

.....

وهيهات ان ترجعي من سفار

وهل ميت من سفار يعود؟<sup>(٥٣)</sup>

ولكن الذي جرى في النص الجديد (المتناص) أن الحاجز (الموت) الذي كان بسين الشاعر وحييته قد اصبح قريباً من الزوال لاحساس السياب بالموت في تلك الفترة، وانه سوف يلقي وفيقة في العالم الآخر: (ياضجيجة تنام/ معي...)

وحصل هذا التناص في قصيدة السياب أيضا (قالوا لا يوب) يقول:

((قالوا لا يوب: ((جفاك الاله!))

فقال: ((لا يمجفوا!

من شدَّ بالإيمان لا قبضتاه

ترخي ولا أجفانه تغفو)).

قالوا له: ((والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبته؟))

قال: ((هو التفكير عما جناه

قاييل والشاري سدى حنته.

سيهزم الداء: غداً اغفو

ثم تفيق العين من غفوة

فاسحب الساق إلى خلوه

اسأل فيها الله ان يغفو...<sup>(٥٤)</sup>

هنا يمتص السياب قصيدته (سفر أيوب) لا سيما الأشرطة الآتية:

<sup>(٥٣)</sup> المصدر نفسه المجلد ١، ص ١٢٢ ص ١٢٤.

<sup>(٥٤)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٢٩٦.

((لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وان المصيات بعض الكرم

ألم تعطيني أنت هذا الظلام

واعطيني أنت هذا السحر

\*\*\*

وان صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتباً بعد ذلك الشفاء))<sup>(٥٥)</sup>

فالنص الجديد امتص النص السابق، وثمة تغيير في بعض الالفاظ لكنها ادت المعنى ذاته، فمثلا ان الجملة الشعرية (يا كاتباً بعد ذاك الشفاء) تؤدي معنى مثلما ادت الجملة الشعرية (سيهزم الداء: غدا) هذا فضلا عن ان النصين يمتصان قصة النبي ايوب (ع) كما وردت في الكتب المقدسة: قال تعالى: ((وايوب إذ نادى ربه اني مسني الضر وانت ارحم الراحمين. واستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه امله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين))<sup>(٥٦)</sup> ولكنه استقى الفكرة والمفردات من الكتاب المقدس حيث وردت القصة في التوراة بهذا المعنى ((وابتلى ايوب بقروح انتشرت في بدنه كله من قمة رأسه إلى اخمص قدميه.. الخ)<sup>(٥٧)</sup> بدليل عنوان القصيدة الاولى (سفر ايوب) ويقول السياب في قصيدته (الاسلحة والاطفال):

((وشيخ ينادي فتاه الغريق

---

<sup>(٥٥)</sup> المصدر السابق، المجلد الاول، ص ٢٤٨.

<sup>(٥٦)</sup> سورة الأنبياء، الآية : (٨٣، ٨٤).

<sup>(٥٧)</sup> ينظر: الكتاب المقدس (العهد القديم) سفر ايوب، الاصحاح (٣، ٢) وما بعدها.



بهذا الطريق وذاك الطريق

ويسعى إلى الضفة الخالية

يسائل عنه المياه

ويصرخ بالنهر يدعو فتاه

ومصباحه الشاحب

يغني سدى زيته الناضب

(محال تراه)

ويحنو على الصفحة القاعة

يحدق في لفة عارمة

فما صادفت مقلناه

سوى وجهه المكفهر الحزين

ترجرجه رعشة في المياه

تغمغم: ((لا، لن تراه!))<sup>(٥٨)</sup>

فهو يجتر هذا المقطع من قصيدته (نهاية)<sup>(٥٩)</sup> ويدخله ضمن القصيدة الجديدة

(الاسلحة والاطفال) مع تغيير طفيف جدا هو ابدال المفردة (يسعى) بالمفردة (يمشي) في

النص الجديد (المتناس).

---

<sup>(٥٨)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٥٨٠، ص ٥٨١.

<sup>(٥٩)</sup> ينظر المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٩٠.

## الفصل الثاني

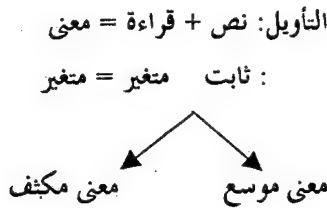
آليات		الآلية	درجة التناص	اسلوب التناص	نوعية التناص	مستوى التناص
التناسل		الاناكرايم	كفي	مباشر	داخلي	صوتي دلالي
		الباراكرايم	كفي	مباشر مقيد	داخلي	دلالي
		التكرار	جزئي	مباشر مقيد	داخلي	صوتي دلالي
		التصحيفية	كفي	مباشر حر	داخلي	شكلي
		الشرح	كفي	مباشر حر	داخلي	دلالي
		المجاورة	جزئي كلي	غير مباشر	خارجي	دلالي
التناص		التلميح	جزئي	غير مباشر	خارجي	دلالي
		الحذف	جزئي	غير مباشر	داخلي	شكلي
		التلخيص	جزئي / كلي	غير مباشر	داخلي	بلاغي
		الاقتراب	جزئي	غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		التهمين	جزئي	مباشر / غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		الترجمة	كلي	غير مباشر	خارجي	دلالي

### جدول تصنيف آليات التناص

رقم ((١))

إذ يختصر هذا الجدول الكثير من الكلام عن درجة التناص واسلوبه ونوعه ومستواه ويعطي للقارئ صورة كلية عن فوائد هذه الآليات في عملية انسجام وتكامل النص بنائياً.

لا تتم آليات الناص (التكثيفية والتمطيطية) من خلال النص وحده، انما تتم عبر المتلقي الذي يقوم بعملية التأويل الذي هو عبارة عن: (التفاعل بين فعل وبنية)<sup>(١)</sup>. أي فعل القراءة وبنية النص لانتاج معنى ما من خلال هذه القراءة فان النص قد يكون ممططاً أو مكثفاً بفضل القارئ ((لان القراءة عملية مستمرة للتقلص والتوسع))<sup>(٢)</sup>. وتوضح الخطاطة الآتية ذلك:



ومن يقرأ نصاً ما يعد انتاجه بطريقة ما وعلى نحو ما . والنص المقروء لا يتكرر . والا بطل كونه نصاً، إنَّ القراءة فعل سيميائي مولد للاختلاف.<sup>(٣)</sup> ((إنَّ ديناميكية القراءة تجعل منها عملاً ابداعياً. ومساهمة انتاجية لكن في نطاق الاستراتيجية النصية الموجهة سلفاً)).<sup>(٤)</sup>

للتناص آليات عديدة وهي على العموم مقسمة بين نوعين هما:

(١) التمطيط

(٢) الإيجاز

<sup>(١)</sup> المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راي، ت: د. يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٧.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

<sup>(٣)</sup> ينظر: في القراءة (قراءة ما لم يقرأ)، علي حرب، مجلة شؤون ادبية، الامارات، عدد (٧-٨) سنة ١٩٨٨-١٩٨٩، ص ٥٧.

<sup>(٤)</sup> مفهوم المرجعية واشكالها التأويل، د. محمد خرماش، مجلة الموقف النقائي عدد (٩) سنة ١٩٩٧، ص ٤٠.

## المبحث الأول: التمثيط

التمثيط في جوهره عملية توسيع للنص وتعدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص ((فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تنأى وحدته من تمثيط دلالة محورية تكون مركزاً دلالياً في النص وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها ((ريقاتير)) بلفظ (Matrice)).<sup>(٥)</sup> أي تفجير مركز النص وتخصيه مما ينتج توسعاً للنص عن طريق مركزه.

### ١. الأنا كرام (الجناس بالقلب أو بالتصحيف).

فالقلب مثل قول: لوق، وعسل — لسع والتصحيف  
مثل: نخل — نخل — عثرة — عثرة، الزهر — السهر...<sup>(٦)</sup>  
((وهو نوع من التلاعب بالأصوات ويكون على صعيد كلمة أو كلمات باعادة ترتيب اصواتها)).<sup>(٧)</sup>

إن آلية الأنا كرام تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار تبين عام يسهم في تناسل النص داخلياً أي يعمل على إعادة قلب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لانتاج معنى ما. وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر كلمة أو كلمات في النص ويدخل ضمن هذه الآلية تصريف الكلمات مثل: قول — يقول — نقل — قل — نقول الخ ومن أمثلة الأنا كرام قول الحيدري في قصيدة (اهواك):

((انا اهواك ولكن))

غير ما قوين اهوى

انا اهواك جراحا في حياي تنلوى

<sup>(٥)</sup> مشكلة الناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد ادويان، مجلة الأقلام عدد (٦٠٥٤) سنة ١٩٩٥، ص ٤٦.

<sup>(٦)</sup> تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٥-١٢٦.

<sup>(٧)</sup> في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيق، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ٢، سنة ١٩٨٢، ص ٣٥.

كلما هدهدما

اهدت إلى العالم نجوى

اهواك نشيداً

ازليا

يتغنى

فيه ذوبت شبابي الرائع الالخان لحنا

ولفن بعده

فالجب عمر ليس يفنى...)).<sup>(٨)</sup>

لقد اعتمد النص بدءاً على المفردة ((أهواك)) وكانت عنوان القصيدة أساساً حيث جرت عليها تصرفات مختلفة منها: (قوين، اهوى) كذلك حصل قلب وحذف في (هدهدما) حيث تحولت إلى (اهدت) نلمح أيضاً الجناس (الاناکرام) واضحاً في (الالخان/لحنا) و(لفن/ ليس يفنى) كل هذا اسهم في توسيع النص وتناسله داخلياً اعتماداً على مفردات من النص ذاته وبذلك يكون النص قد تناسل مع ذاته ومعجمه الخاص به ونقرأ الجناس (الاناکرام) أيضاً في قصيدة (تعقيم) للسياب لا سيما المقطع الثاني منها:

((النور والظلماء

أسطورة منحوتة في الصخور

كم ذاد بالنار

من اسد ضاري

وكم أخاف النمرور

انسان تلك العصور

بالنور والنار

---

<sup>(٨)</sup> ديوان الحيدري، ص ٩٣-٩٤.

فأطفئي مصباحنا أطفئيه

ولنطفئ النور

وندفن الخبز فيه

كي لا نعيد الصخور

أسطورة للنار، ظلت تدور

حتى غدا أول ما فيها

آخر ما فينا — وليل القبور

أول ما فيها

ولنلق في الدجور

كي لا ترانا غور

تجوس في الظلماء

لترجم الاحياء

في غابة في السماء

بالصخر والنار

وتستبيح القبور)).<sup>(٩)</sup>

إنّ الانا كرام تحدده بالنقاط الآتية

١. الصخور/ الصخر

٢. فاطمىء / اطفئيه/ لنطفئ

٣. في/فيه/فيها/فينا

٤. النمرور/نمور

---

<sup>٩</sup> ديوان نسياب الخلد الأول ص ٢٣٦-٢٣٧.

كل هذه المتغيرات في المفردة الواحدة تسهم في تمطيط النص وتناسله وتكاثره على  
أبأس مواد أولية كتبت لتنتج دلالات جديدة من مفردات خاصة بالشاعر ونصه،  
وفي قصيدة ((الطارق)) للبريكان نقرأ:

على الباب نقر خفيف

على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح

يعاد ليلاً... أرقبه . أتوقعه ليلة بعد ليلة

أصيح إليه بإيقاعه المتماثل

يعلو قليلاً قليلاً

ويخفت

افتح بابي

وليس هناك أحد

من الطارق المتخفي؟ ترى؟

شبح عائد من ظلام المقابر

ضحية ماض مضى وحياة خلت

انت تطلب النار...<sup>(١٠)</sup>

نلاحظ أن ثمة ثلاث حركات حدثت أدت إلى رصد الاناكiram في النص هي:—

١. حفيف / خفيض

٢. يخفت / المتخفي

٣. ماض / مضى

<sup>(١٠)</sup> عوالم متداخلة ، ص ٨٦.

وهذا الأمر لوحده يسهم في خلق عملية التمثيط انطلاقاً من دلالة محورية ومركزية  
إذ إن الخفيف والخفيض والخفوت والتخفي والمأهني والذي مضى لها دلالات متقاربة إذ  
تدل سيمائياً على أن هذا الطارق ليس له وجود أساساً كما يدل معنى النص العام.

## ٢. الباراكراام (القلب المكاني)

إن الباراكراام آلية تمثيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق  
السرد والوصف والحوار والحشو والبياض وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلاليًا من  
جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة وتوضح قصيدة  
(أقفز بين مجرات) للبريكان ذلك:

(أقفز بين مجرات)

قس قفزاتك

بالسنوات الضوئية

فكر بملايين الاجرام

اكبر بملايين المرات في الكرة الارضية

فكر كم في الكون من مجرات

تمتد ملايين السنوات الضوئية

فكر

بملايين ملايين الاجرام

اقفز اسرع من صفر

في الارقام الكونية

ادخل لحظة

في مجرى الابدية

اهناك صوت لا يسمع؟



اهنالك طيف اشعة

لاتدركه

لاتفهمه اجهزة الرصد؟

هل نحن خلايا في جسد الكون

هل كوكبنا الارضي تحت التأثير؟

.....

اقفز بين مجرات)) (١١)

حدث البار كرام هنا من تمطيط للعنوان الرئيس (اقفز بين مجرات) حيث بدأ النص بهذا العنوان وانتهى به، وهذه الجملة جاءت على صيغ عدة كما جاءت مفرداتها متكررة أيضاً داخل نسيج النص، إن الدلالات المتكونة في النص إنما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان حيث تم ذلك بواسطة الحوار الضمني المتخيل بين الآنا والآخر وهو ما تم تطويرها نصياً إذ تجلت هيكلياً ذلك في صيغ السرد والاستفهام المجازي.

وتتضح هذه الآلية بشدة في قصيدة (الرائي) للياني:

((رجل من قش ودخان

ليس له بيت

أو وطن

ليس له عينان

يبكي حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

مسكوناً بعويل قطارات الليل

ونار جبال ((الاورال))

يتسول من مدن لم تولد

(١١) اقفز بين مجرات، محمود البريكان، مجلة الاقلام، عدد (٣، ٢، ١) سنة ١٩٩٤ ص ٣١.

قطرة ضوء أو مطر  
ويبيع طوراً في الاقفاص  
لم يره أحد  
لكني كنت اراه بلحيته الحمراء  
يكس ثلج شوارع موسكو  
ويعب ((الفودكا)) ببناء القيصر (إيفان))  
يسحق زهرة عباد الشمس  
بقبضته  
ويداعب هرتة  
ونهود المخطيات بريشة طاووس خضراء  
احداهن تقبله سكرى  
والاخرى  
ترمقه بخنان  
ويقول لآخرى: من انت  
ويهذي سكران  
لم يره احد، لكني كنت اراه  
يخفي تحت عباءته  
مدناً  
كتباً  
اوراقاً  
نجماً احمر/ ديكاً  
قيثار  
يكبي حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات)).<sup>(١٢)</sup>

يقوم النص على رؤيا خاصة بالشاعر (الرائي إذ تم وصف ابعادها من قبل هذا الرائي. وقد كان وصف الشخصية مفصلاً ودقيقاً، ((رجل من قش ودخان/ ليس له وطن/ ليس له عينان/ يبكي.../ مسكون.../ يبيع.../ لحيته الحمراء/ يكنس/ يعصب.../ يسحق/ يداعب.../ يقول.../ يهذي...)) وهكذا تجري عملية التمثيط بوساطة الوصف مع استخدام الفعل المضارع بعد جملتين اسميتين الأمر الذي اسهم في عملية تجلي آلية الباركرام. إذ ان الفكرة القائمة في النص اساساً تتجلى برؤيا خاصة بالرائي ولكن هذه الفكرة تناسلت وتولدت منها افكاراً يخصب بعضها بعضاً حتى طال النص وبدء بالتفاقم والانفجار على مساحة اوسع: إذ ان المفردة انتجت جملة والجملة انتجت مقطعاً وهذا بدوره انتج نصاً والنص قد ينتج نصوصاً وكتباً ومجموعات.<sup>(١٣)</sup> عن طريق التأثر والتقليد والتناسل والاستساخ والتخصيب وهذا اخطر شيء في عملية التناص.

وقد تحدث هذه الآلية على مستوى المجموعة الكاملة كما حدث في مجموعة ((حوار عبر الابعاد الثلاثة)) للحيدري حيث تقوم فكرتها على مقولة مستوحاة من رواية ((الاخوة كرامازوف)\* لدستوفسكي إذ جاء على لسان أحد أبطالها ((حذار.. فان قتل الاب أكبر جريمة في التاريخ)) واستفادت المجموعة أيضاً من نظرية فرويد في التحليل النفسي وخصوصاً فيما يتعلق بـ (الذات العليا، الانا، الذات السفلى) إذ تم الحوار عنبر هذه الذوات، وقد افاد الحيدري من نصوص فرعية أخرى إلا انه مطط المقولة السالفة الذكر مخصباً اياها حتى اصبحت مجموعة شعرية كاملة.

<sup>(١٢)</sup> الرائي، عبد الوهاب البياتي مجلة الأعلام عدد (٣، ٢، ١) سنة ١٩٩٤ ص ٢٧.

<sup>(١٣)</sup> ينظر: دينامية النص، خصوصاً فيما يتعلق بالكلمة المحور والجملة القنطرة والجملة الهدف ص ٣. او ما بعدها

\* إذا كانت البيولوجيا هي مفتاح النبوة كما يقول جان بياجيه، فإن علم الذرة هي مفاتيح ما بعد النبوة!!!.

## ٣. التكرار

وتقوم هذه الآلية على مستوى الاصوات والكلمات والصيغ متجلية في التراكم والتباين...<sup>(١٤)</sup> وقد يتجاوز التكرار الصيغ اللغوية ليكون تكراراً في المعاني المتمثلة ولكن بصيغ مختلفة فـ(في اللغة الشعرية لا تنظر الوحدة المكررة هي هي (...)) وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار إذ أننا نقرأ في المقطع المكرر شيئاً آخر...<sup>(١٥)</sup>

وتكاد ظاهرة التكرار ان تشيع في النص الشعري الحديث إذ تساعد على انسجامه ايقاعياً ودلالياً. ونلمح التكرار في صوت السياب في قصيدة ((لاني غريب))

((لاني غريب

لان العراق الحبيب

بعيد، واني هنا في اشتياق

إليه ، اليها...انا دي: عراق

فيرجع لي من ندائي نحيب

تفجر عنه الصدى

احس باني عبرت المدى

إلى عالم من ردى لا يجيب

ندائي

واما هزرت الغصون

فما يتساقط غير الردى:

حجار

حجار وما من ثمار

<sup>(١٤)</sup> ينظر تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٦.

<sup>(١٥)</sup> علم النص ص ٨٩.

وحتى العيون

حجار وحتى الهواء الرطيب

حجار يند به بعض الدم

حجار ندائي وصخر فمي

ورجلاني ريح تجوب القفار)).<sup>(١٦)</sup>

حصل التكرار هنا على صعيد المفردة (حجار) إذ تم تكرارها خمس مرات مما عمل على زيادة النص خمسة أشطر أخرى بفضل عملية التكرار التي مططت النص مكانياً وكشفت في الوقت ذاته المعنى العام المتمركز في الاحساس بالغربة والعجز والضييق واللاجدوى، أما التكرار الحاصل على مستوى أكبر من المفردة الواحدة فهو واضح في صوت آخر للسياب، في قصيدة (العودة لبيكور):

((على جواد الخلم الأشهب

اسريت عبر التلال

اهرب منها، من ذراها الطوال

من سوقها المكتظ بالبانعين،

من صبحها المتعب،

من ليلها التابح والعايرين

من نورها الغيب،

من ربها المغسول بالخنزير

من عارها، المخيوة بالزهر

من موقها الساري على النهر)).<sup>(١٧)</sup>

<sup>(١٦)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ١٩٥-١٩٦.

<sup>(١٧)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٤٢٠.

إذ تكررت المتواليّة (من + اسم + الضمير العائد على جيکور + مضاف إليه...) ثنائي مرات . مساهمة في تخطيط النص وانسجامة إيقاعياً ودلاليّاً مؤكدة دلالة الاشياع لجيکور والتلف لاجوائها، حتى جاءت العودة الروحية إلى البقعة لان الهرب هنا ليس هروباً مكانياً ولكنه شعوراً خاص، لان الشاعر سرعان ما يجد نفسه بين تلك الاجواء التي نشأ فيها... ويتفاقم الأثر الفعلي الذي يحدثه التكرار في تمدد النص وتوسعه عندما يقع على مستوى المقاطع الشعرية قياساً إلى ذلك الأثر السابق ولتتابع معاً قصيدة ((مضى نلتقي) للسيااب أيضاً:

((ألا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينة

فلاحت لنا من ظلام قلوب

تمدهدها غمغمات حزينة؟

إلا يأكل الرعب منا الضلوع؟

إلا تتحجر منا العيون

إذا لاح في الليل ظل البيوت

هزيلة كما ينسج العنكبوت

إلا تتحجر منا العيون

ويلمع فيها بريق العيون؟

.....

.....

إلا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينة

فلاحت لنا من ظلام قلوب

تمدهدها غمغمات حزينة؟

إلا يأكل الرعب منا الضلوع؟))<sup>(١٨)</sup>.

إذا ما تجاوزنا التكرار على مستوى الجملتين أو الشطرين (إلا يأكل الرعب منا الضلوع) و(إلا تتحجر منا العيون) اللذين اسهما في تمطيط النص أيضاً — إلى المقطع الأول الذي تكرر في نهاية النص وهو ما أسهم اسهاماً فاعلاً في زيادة فضاء النص الكتابي. وهذا التكرار على مستوى المقاطع يولد لدى القارئ احساساً دائماً بالعودة إلى بداية النص مع الاحتفاظ برغبته في مواصلة الرحلة حتى النهاية وهكذا فهو أشبه ما يكون بالحلقة الدائرية التي لا تنتهي. وهذا النوع من التكرار الذي نصفه بالتكرار (الدوري) يساعد على تناسل النص وتوالده حتى نهايته التي هي البداية أصلاً.

#### ٤. التصحيفية (الكتابية)

وهي الآلية التي تتم بواسطة استغلال فضاء الصفحات كإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلاً عن اختيار جانب معين من الصفحة للكتابة كما يدخل الشكل الطباعي للنص ((الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات أو شكل القصيدة على الصفحة))<sup>(١٩)</sup> وسيلة أخرى من وسائل هذه الآلية إذ تسهم كل هذه الأمور في عملية تمطيط النص وتوسع فضاءه الكتابي كما فعل السياب مثلاً في قصيدة (الأسلحة والاطفال) في البدء جرى تقسيم النص إلى ثمانية أقسام الأمر الذي زاد من فضاء النص الكتابي كما أن البياض المتروك بين قسم وآخر في هذه القصيدة يتسع لكتابة خمسة أسطر تقريباً هذا إذا استثنينا التكرار الحاصل لبعض المقاطع التي اسهمت هي الأخرى في تمطيط

<sup>(١٨)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٦٨٢-٦٨٤.

\* ويدخل ضمن الشكل الطباعي (حجم الحرف الطباعي، لونه، غامق أو فاتح، الفراغات العمودية والافقية، علامات الترقيم، النقطة، الفارزة، الفارزة النقطية، الاستغهام، العجب، التقطع (تقطع الكلمة طباعياً).

<sup>(١٩)</sup> ينظر: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك: ت: ليون يوسف وعزيز عمانوتيل، دار المأمون، بغداد،

ط ١٩٨٩، ص ٢٥٧.

النص. فعلى صعيد الشكل الطباعي المتغير للمفردات (حديد، عتيق، رصاص) نلاحظ التحوير الآتي:

(١) حديد عتيق.....ق

رصاص.....ص

حديد.....د

(٢) حديد عتيق

حديد عتيق!

رصاص.....ص

(٣) حديد عتيق

رصاص.....ص

حديد.....

(٤) حديد.....يد

لمن كل هذا الحديد؟

رصاص.....ص

لمن كل هذا الرصاص؟

(٥) حديد

رصاص

رصاص

رصاص

حديد

(٦) حديد

رصاص.....ص

حديد عتيق



(رصاص)

(٧) حديد حديد

حديد..... حديد

(٨) (حديد، عتيق، حديد، حديد)

(٩) حديد عتيق

حديد

(رصاص)

(١٠) (رصاص، رصاص، رصاص، رصاص)

حديد عتيق..... (٢٠)

حيث تمت كتابة هذه المقدرات (حديد، رصاص، عتيق) بحرف طباعي أكبر من بقية المقدرات، نلمح أيضاً استغلال الثلث الأوسط من الصفحة في الكتابة وكل هذا ساهم في تمطيط النص وجعله أكبر\* بفضل الآلية الكتابية أو التصحيفية التي تجسدت فعلاً في هذا النص المطول، ونلمح استغلال فضاء الصفحات أيضاً في مجموعات البياني، لاسيما مجموعة (قصاد حب على بوابات العالم السبع) فهو إلى جانب توزيعه القصيدة بين عدد من المقاطع المرقمة، وتكرار بعض المقاطع والجمل، نراه يعتمد إلى زيادة فضاء النص بشغله بالرسوم والتخطيطات الفنية تتوقف في الصفحة الواحدة مثلاً على هذا المقطع وهو المقطع الثالث من قصيدة ((عين الشمس)):

(تقودني اعمى إلى منفاي: عين الشمس) (٢١)

في حين نرى في مجموعة ((الموت والقنديل)) أن الصفحة الواحدة قد لا تشغل إلا كلمات قليلة ففي المقطع السابع نقرأ:

(٢٠) ينظر: ديوان السياب، المجلد الأول ص ٥٦٣ ص ٥٩١.

\* من الجدير بالذكر: أن هذه القصيدة (الأسلحة والأطفال) قد نشرها الشاعر مستقلة في كتيب قبل أن تصدر في الديوان.

(٢١) ينظر: ديوان البياني، المجلد الثالث، ص ١٥.

((وطني المنفى))

منفائي الكلمات))<sup>(٢٢)</sup>

وهكذا بقية صفحات المجموعة التي شغل القسم الأكبر منها التخطيطات والرسوم الفنية. وفي مجموعة أخرى للبياتي ((كتاب البحر)) نلاحظ أن الحرف الطباعي هو أكبر بكثير من الحرف الطباعي للمجموعات السابقة وحتى اللاحقة.

كل هذه الآليات عملت على تمطيط النص وزادت من فضاءه النصي، وقد يقوم القارئ أيضا بدوره في انجاز تمطيط آخر ما هو إلا نتيجة فعل قرائي لشكل من أشكال التمدد الكتابي ففي قصيدة ((سانصب لكم خيمة في الحدائق الطاغورية) للبياتي يقرأ المتلقي: ((عقوبيتي: الحياة...)).<sup>(٢٣)</sup>

إن القارئ قد يفاجأ بمثل هذه الكلمات لانه اعتاد ان يقرأ مقطعاً أو على الأقل سطوراً في الصفحات السابقة من القصيدة نفسها ، ولكنه وجد هنا على الصفحة هذه الكلمات وحدها مما يدفعه صوب فعلين، الأول إعادة قراءتها وهذا بدوره يقضي إلى الفعل الثاني وهو أكثر خطورة من الأول ألا وهو إعادة تأويلها مع كل قراءة جديدة. ان هذه الصفحة بكلماتها القليلة قد شغلت القارئ بالقدر نفسه أو أكثر مما شغلته الصفحات السابقة وهو نوع من تمطيط النص عن طريق القراءة والتأويل وفي قصيدة (اقراص النوم) للحيدري نشخص الآتي:

((قف وأقرأ))

لا تعبر

قف...احذر

.....

<sup>(٢٢)</sup> ينظر: المصدر نفسه المجلد الثالث ص ٤٤.

<sup>(٢٣)</sup> المصدر نفسه ص ٢٧٥.

ماذا في صحف اليوم

اعلان باللون الاحمر

خذ قرصا للنوم

خذ قرصا

قرصا للنوم

.....لن أقرأ

.....لن أقرأ

سأنام بلا قرص للنوم

يتحشرج صوت البائع

يتدحرج

يرتج الشارع

شيء رائع

رائع

اقراص للنوم

خذ قرصا للنوم

.....

— ناولني قرصا...سأنام

قرصا لأنام

.....

وينام الشارع

شيء رائع...رائع

اقراص للنوم...))((<sup>(٢٤)</sup>

---

<sup>(٢٤)</sup> ديوان الحيدري، ص ٥٠٧-٥٦٢. اخترنا هنا المقطع الأول والأخير من القصيدة.

إنّ البياض هنا (سواء أكان عموديا أم أفقيا) أعطى النص فضاء واسعا من جانب ومن جانب ثان فإن دلالة البياض هنا قد تنفتح عن ان كلاما ما قد حذف بسبب من عوائق فنية أو غير فنية مما يدفع القارئ إلى العمل هذه الفجوات كي يتحقق المعنى المطلوب وهذا يؤدي إلى إضافة بعض المفردات إلى النص من قبل المتلقي ويختلف المتلقون في كمية الإضافة والتأويل وهذا بدوره يقودنا إلى شيء واحد نريد إيضاحه: هو ان هذه الإضافات على تنوع وسائلها تسهم في تخطيط النص عن طريق التلقي والتأويل.

## ٥. الشرح

((إنّ الشرح أساس كل خطاب، وخصوصاً الشعر فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة ، تنتمي كلها إلى هذا المفهوم...)).<sup>(٢٥)</sup> كالشرح الذي يتم بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية، ولكن آلية الشرح قد تتحقق داخل النص عن طريق آخر غير اخوامش فقد يقع الشرح داخل فضاء (متن) القصيدة وبعد العنوان مباشرة مما يجعله آلية من آليات النص وتخطيطه.

ولعل من صور هذه الآلية التي تتم بين العنوان ومتن القصيدة ما نقرأه في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب.

عنوان رئيسي ← ((من رؤيا فوكاي

شرح داخل المتن (فوكاي، كاتب من البعثة اليسوعية في هيروشيما

← جن من هول ما

شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية)

(٢٥) تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٦.

عنوان فرعي ← ١ — هياي...كونغاي، كونغاي

متن القصيدة ← مازل ناقوس اييك يقلق المساء...)).<sup>(٢٦)</sup>

إذ تم شرح الاسم وكان نكرة فعرفه، وقد جاء التعريف بعد العنوان مباشرة ونلاحظ هذه الآلية في قصيدة (ارم ذات العماد) للسياب وعلى وفق الشكل الآتي:

عنوان النص ← ارم ذات العماد

شرح داخل المتن ← (عند المسلمين ان " شداد بن عاد" بنى جنة... الخ)

بداية النص ← ((من خلل الدخان من سيكارة

من خلل الدخان

.....)).<sup>(٢٧)</sup>

لقد مهد الشاعر للفكرة عن طريق آلية الشرح والتوضيح بعد العنوان مباشرة الأمر الذي مكن القارئ من تشكيل تصور عام عن هذه الأمة الغابرة لكي تفتح لدى القارئ بعض الرموز والشفرات من جهة ومن جهة أخرى يرى مدى التلاعب والحوار الذي سوف يتم في القصيدة حول الموضوع.

## ٦. المجاورة

تتحقق بنية المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الاجزاء أو المستوى الكلي للنص؛ والمجاورة في النص تعني ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص

<sup>(٢٦)</sup> ينظر: ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٣٥ وهذا الأمر وارد عند السياب في اغلب قصائده كما في المومس العمياء، والاسلحة والاطفال وغيرها.

<sup>(٢٧)</sup> المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٦٠٢.

الكلي وقد يسمى (معنى المعنى) للنص ((إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكويني)).<sup>(٢٨)</sup> الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة ((انه يبقى على بعد متساو من عدم كفايات الفك السطحي للرموز وعن مبالغات القراءات المتعالية التي تجد في النص ما لا يوجد فيه)).<sup>(٢٩)</sup> وعندما يلجأ الشاعر الى هذا الاسلوب (المجاورة) الذي يرشحه المتلقي عبر التأويل فانه قد يضطر إلى تمطيط نصه لانه لجأ إلى طريقة صعبة في التعبير قصد الفريدة والتميز، فعندما يقول السياب في قصيدته (أنشودة المطر):

((عيناك غابتا تخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر)).<sup>(٣٠)</sup> فكأنه أراد أن يقول : (عيناك جهيلتان) والفرق على صعيد الكم واضح بين القولين لقد كان في القصيدة متوسعا لانه اراد ان يقول هذا المعنى بحيث انه لا يفهم بسهولة إلا من خلال ربط الحلقات وضبط العلاقات المشتركة، قصد الخروج بالمعنى الثاني أو النص التكويني ومثال على هذه الآلية التصويرية التمطيطية قول البريكان في قصيدة (الصوت):

((صوت لا يشبهه صوت

يأتي من أقصى البرية

صوت كنداء إله هالك

يطلق لعنته

<sup>(٢٨)</sup> ينظر التمهيد النظري من الدراسة ص ١١.

<sup>(٢٩)</sup> معايير تحليل الاسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات، د. حميد الحمدي منشورات دارسالم، دار النجاح

الجديدة، ط ١، مايس ١٩٩٣ ص ٤٢.

<sup>(٣٠)</sup> ديوان السياب المجلد الأول ص ٤٧٤.

كتحشرج وحش مقتول

كتناوح ربح

ليست من هذا العالم

صوت يطعن قلب الليل

في البدء

ما كان أحد

يسمعه

ثم اعتادوا

ان يرق في افق مدينتهم

لا يلتفت إليه أحد

لا يساءل عنه أحد

فلماذا وحدك

يا هذا الشاعر

تسهر ليلياً

تنتظر الصوت الغامض؟)). (٣١)

نحدد المعنى الأول للنص من خلال رصد صفات هذا الصوت الذي يشبه بأشياء لا وجود لها في ارض الواقع (كنداء إله. كتناوح ربح ليست من هذا العالم) لتتحول بعد جهداً وأوليي خاص إلى المعنى الثاني أو النص التكويني على حد تعبير (كريستيفا) الذي ندركه من خلال انتفاء المعنى الأول في الواقع وهو الصوت الذي لا يسمعه أحد. لننتقل إلى

(٣١) الصوت: محمود البريكان، مجلة القلام، عدد (٣، ٢، ١) سنة ١٩٩٤، ص ٣٠.

الصوت الآخر (المجاور) وهو صوت الضمير الموقن الذي الخ على الشاعر ولم يعبأ به الآخرون. ولو اراد الشاعر ان يقول المعنى بأسلوب واضح غير ملتو لما احتاج إلى هذا التمثيط ولكنه اراد تمطيط نصه عن طريق مجاورة معنى آخر قصد الفارقة والشعرية، ولنقرأ قصيدة أخرى للبريكان (غرف للعدم):

((غرف تسكنها الريح المشلوله

المتكنة على سرر ورائك باردة

الريح المتغضنة الفاقدة الصوت

غرف تدخلها الاشياء مساء

وتغادرها قبل الفجر

غرف تتحجر فيها ساعات الحائط

ساكنة منذ عصور...)).<sup>(٣٢)</sup>

حيث نحس مع المعنى الأول ان ثمة غرفاً مهجورة وان اصحابها قد غادروها أما المعنى المجاور فنرشحه من خلال بعض المفردات والتراكيب التي دلت على الموت والعدم فنعرف انما غرف معدة للدفن وان الشاعر يتحدث عن مقبرة ليس إلا.

(٣٢) عوالم متداخلة، ص ٨٨.



## المبحث الثاني : الإيجاز:

لا يتحدد الإيجاز في النص مثلما يحصل في آليات التمثيط، فالإيجاز في النص قد لا يمكن الكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق الداعي والتأويل وأن شيئاً ما أكبر يقف وراء هذا النص الغامض مثلاً.

((ويرى جزار جينيت أن تقليص بعض النصوص لأحجامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص. إلا أن التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر)).<sup>(٣٣)</sup>

إن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يكون مؤدياً أساساً إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر وقد يكون التقليص دافعاً إلى إبراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة ومن جهة أخرى إلى القضاء على بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي قد يشوب تلك النصوص.<sup>(٣٤)</sup> فالإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة؛ ويحدث الإيجاز على وفق ما قدمنا بطريقتين:

(١) طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً كما في التلخيص والحذف.

(٢) طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح

والاقتباس والتضمن والترجمة.

<sup>(٣٣)</sup> مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، ص ٤٧.

<sup>(٣٤)</sup> ينظر: المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

## ١. التلميح

((التلميح: هو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة)).<sup>(٣٥)</sup> من دون ان يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، انما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم انواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابستمولوجية للقارئ ولا تتم هذه الالية إذا كان القارئ غير واع لها. ولنقرأ في قصيدة "المعبد الغريق" للسياب التلميح الآتي لاسيما في المقطع:

((لجل فجور انثى واتقاد متوج بالنار  
تخضب من دم المهجمات حتى سلم الدفن،  
وحل بلا اوان وان يومنا، وتساوت الأعمار  
كززع منه ساوى منجل  
وهناك في الشفق

تنوح نساؤنا المترملات، يولول الاطفال عند مدارج الافق)).<sup>(٣٦)</sup>  
ثمّة إشارة إلى حرب طروادة التي حلت بين اهل اسيا الصغرى والاغريق (اليونانيين)، إذ حدثت هذه المعركة بسبب اختطاف (هيلين) الملكة، ويحاول السياب ان يشير إلى الولايات والحروب وكثرة القتلى من جراء هذه الحادثة التي دونها التاريخ ولم يذكر السياب تفاصيل زائدة أخرى وانما اكتفى بالإشارة. وعلى القارئ استحضار الملحمة كاملة على نسق ما وردت في الياذة الشاعر (هومروس). وملاحظة التحويل الذي اجراه السياب في الجانب الآخر إذ على المتلقي ان يربط هنا الاستحضار مع الدلالة الكبرى للنص الجديد وفرز دلالة أخرى بواسطة التأويل. وفي قصيدة اخرى للسياب لاسيما المقطع الآتي من "انشودة المطر" نقرأ:

<sup>(٣٥)</sup> الكتابة والتاسخ، ص ٢٥.

<sup>(٣٦)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ١٨٠-١٨١.

((اكاد اسمع العراق يذخر الرعود  
ويحزن البروق في السهول والجبال  
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال  
لم تترك الرياح من غمود  
في الواد من أثر.....)).<sup>(٣٧)</sup>

لقد أشار الشاعر إلى المدن التي دمرها الله كما ورد ذكر ذلك في الكتب المقدسة ومنها القرآن الكريم: ((وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم ما تذر من شيء أتت عليه إلا جعلته كالرميم. وفي ثمود إذ قيل لهم تمتعوا حتى حين. فتعوا عن أمر ربهم فأخذهم الصاعقة وهم ينظرون.)).<sup>(٣٨)</sup>

إن استحضار النص الديني هنا في هذا النص سيوميء للمتلقي بالعاقبة الوخيمة التي ستحل بالعراق ان استمر الوضع كما هو آنذاك.

وفي قصيدة "الدم والزيتون" لشاذل طاقة تتوقف عند التلميح الآتي:  
(هو الحلم)

أم الاحزان تزدحم  
فتختلط المشاهد.. أم هو التمر  
أتوا من بعد احقاب...  
ام التاريخ يختصر؟).<sup>(٣٩)</sup>

ثمّة إشارة إلى حادثة سقوط بغداد على يد المغول عام ٦٥٦هـ وما جرى فيها من كوارث دونها التاريخ. بيد ان الإشارة إلى القصة لها بعد دلالي آخر. فالتر هنا رمز لكل أشكال الاستعمار والاستغلال والظلم في كل زمان واي مكان.

<sup>(٣٧)</sup> المصدر السابق، ص ٤٧٧.

<sup>(٣٨)</sup> سورة الذاريات، الآية : ( ٤١-٤٢ ).

<sup>(٣٩)</sup> ديوان شاذل طاقة، ص ٣٠١.

## ٢. الحذف :

الحذف: آلية تكتفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا حذف كالياء والنقاط وعلى القارئ ملئ هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطالب أو المعقول لدى القارئ، لنقرأ هذه المقطع في قصيدة "هم وأنا" للحيدري:

((زرعوننا في نقمة شمس ظهرتنا ظلاً

فبقينا في البيت الأول والثاني

في الثالث والرابع

في الخامس والسادس والسابع و...و...

طفلاً مصلوبين على الجدران...))<sup>(٤٠)</sup>

إن الحذف هنا له دلالة معروفة، يريد الشاعر أن يقول زرعوننا في كل

البيوت عاطلين عن العمل مثلاً؛ والتسلسل هنا له معنى قائم على المرحلية والكلية في الآن

نفسه. ثمة إشارة إلى الاسماء التي حذفت التي هي، الثامن، التاسع... الخ.

ونلمح في قصيدة، "من اغاني المهد" للبياتي الحذف الآتي:

((نامت عيون النجم وامتقع الليل

ثم يا حبيبي ثم يغمرك الظل

والطيب والظل

.....

والريح في الغصن تعبت من حسرة

هذا الشذا مني وانت في زهرة

على فمي زفرة

نامت عيون النجم .....

<sup>(٤٠)</sup> نوري الحيدري، ص ٥٩٤.

إن الحذف هنا جاء في مقطع مذكور في بداية القصيدة وعلى القارئ إعادة المقطع كما هو لأنه موجود أصلاً واختصاراً للنص وتكثيفاً له وضعت نقاط دالة على هذا الحذف للإيجاز من جهة ومن جهة أخرى يجبر هذا الحذف القارئ لا على قراءة المقطع المحذوف فحسب، إنما يضطره إلى قراءة القصيدة بأكملها مرة أخرى. وهذا ما أراد الشاعر.

إن المثال الأول حصل فيه حذف على مستوى المفردة أما المثال الثاني فقد حصل فيه حذف على مستوى أكبر (المقطع) ونرى على مستوى أصغر من هذين المثالين هذا الحذف في قصيدة "هم وأنا" للحيدري لاسيما في مطلعها:

((قلت لكم...مرات..مرات، وأعدت مرارا

قلت لكم سيموت...لقد...مات...لقد...

— مت جيفارا...مت جيفارا

— قل يحيا

— قل يحيا

قل يحيا...يحيا تروتسكي...يحيا

مت...يحيا...مت...يح

مت...يحيا...فارا تسكي)) (٤٢)

إذا ما تجاوزنا الحذف على مستوى المفردة إلى الحذف على مستوى أجزاء من المفردة والذي حصل في (يح) و(فارا) و(تسكي) إذ جرى في المفردة الأولى حذف الجزء (يا) بينما حذف في الثانية الجزء (جي) وجرى حذف الجزء (ترو) في الثالثة. إن هذا النوع من الحذف فضلاً عن فائدته التكثيفية، فله فوائد صوتية ودلالية.

(٤١) ديوان البياضي. المجلد الأول ص ١٣٠-١٣١.

(٤٢) ديوان الحيدري، ص ٥٨٦.

## ٢. التلخيص

التلخيص على العكس من الباراكراام، فالأخير هو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة كما في قصيدة (سفر ايوب) إذ مطط الشطر (لك الحمد مهما استطال البلاء) حتى اصبح مقطعاً كاملاً أو نصاً كاملاً في شطر واحد أو أكثر وهذا ما حدث في قصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت) للبياتي وقد تناولناها بالبحث في الفصل الأول فقد اختصر الشاعر فكرة القصيدة في المقطع الثاني والتاسع منها بعبارة: (لم اجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله).<sup>(٤٣)</sup> ونقرأ تلخيصاً آخر للحيدري في قصيدة (حلم في اربع لقطات):

((لقطة أولى

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة اسنان

وينور اللون الاخضر في كل الالوان

.....

الصالة خالية إلا من رجل نائم)).<sup>(٤٤)</sup>

فقد ذكر الشاعر اربع لقطات اخترنا منها اللقطة الاولى والجملة الشعرية الأخيرة (الشطر الأخير) الذي تم فيه اختصار فكرة القصيدة ومقاطعها الاربعة وقد وضع خط تحت هذا الشطر من جهة ومن جهة ثانية، فقد كتب هذا الشطر بحرف طباعي اكبر من الحروف الطباعية لكلمات القصيدة ومقاطعها إلا خُر

<sup>(٤٣)</sup> ينظر: ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص ٢٣-٣٨.

<sup>(٤٤)</sup> ينظر: ديوان الحيدري، ص ٥٧٥-٥٧٩.

وفي قصيدة "ثلج ونار" لنازك الملائكة نتوقف عند التلخيص الآتي:

((تسأل ماذا أقصد؛ لا دعني. لا تسأل

لا تطرق بوابة هذا الركن المقفل

أتركني يحجب اسراري ستر مسدل

إن وراء الاستار ورودا قد تذبل

يا آدم لا تسأل... حواؤك مطوية

في زاوية من قلبك حيرى منسية

ذلك ما شاءته أقدار مقضية

آدم مثل الثلج وحواء نارية)).<sup>(٤٥)</sup>

لخصت الشاعرة فكرة القصيدة في الشطر الأخير من مقطعها الأخير والذي يتحدث عن الحب من جانبها، والصدود من الجانب الآخر، وهو تلخيص تشوبه سخرية يغلفها احساس بالالم والتوجع والحيرة من الجنس الآخر.

#### ٤. الاقتباس

((ينظر إلى الاقتباس على أنه شكل من أشكال الناص، واستلهم امتصاص للتراث وتفاعل معه، إن نظرية التكرارية التي يلغي (ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم الناص)).<sup>(٤٦)</sup>

إن كل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب.<sup>(٤٧)</sup> ويعد الاقتباس آلية تكثيفية (إيجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءاً منها ويتم

<sup>(٤٥)</sup> ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص ٤٨٠-٤٨٥.

<sup>(٤٦)</sup> الخطيئة والفكر، ص ٥٥.

<sup>(٤٧)</sup> ينظر: الناص في معارضات البارودي، ص ١١٧.

استذكارها كاملة لأنها معروفة وليس هناك ادنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" للحيدري لاسيما في المقطع الآتي:

((ربنا...ربنا...ربنا))

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

واننا وجنك في الرجاء

وامرك في البقاء)).<sup>(٤٨)</sup>

إن الاقتباس جرى في (هؤلاء ولا من هؤلاء) من خلال هذه الجملة التي وردت في القرآن الكريم التي ذكرت تذبذب المنافقين بين الطرفين يستحضر القارئ ليس الآية والسورة كاملة فحسب. إنما يستحضر معها كل الأحداث والمقولات التي جرت في ذلك العصر أما الآية كما ورد ذكرها في القرآن الكريم: تقول: ((مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء)).<sup>(٤٩)</sup> ونقرأ في قصيدة "الموت" للياني الآتي:

((بيده الثلجية الصفراء

يقرأ في كل اللغات كتب الفلسفة أجوفاء

يرمي بها لنا

يزيف النقود والأفكار

يندس في قلب الغني، يقطع الأوتار

يذل من يشاء

يعز من يشاء

الملك الوحيد في مملكة الأحياء...)).<sup>(٥٠)</sup>

<sup>(٤٨-٤٩)</sup> ديوان الحيدري، ص ٦٦.

<sup>(٤٩)</sup> سورة النساء، الآية: (١٤٢).

<sup>(٥٠-٥١)</sup> ديوان الياني، مجلد الثاني، ص ٢٤٧.



مع ان الاقتباس هنا جرى على صعيد الالفاظ المحدودة، لكن القارئ سيقوم باستحضار الآية القرآنية: ((قل اللهم مالك الملك تؤتي الملك من تشاء وتزع من تشاء وتذل من تشاء بيدك الخير انك على كل شيء قدير)).<sup>(٥١)</sup> فهناك، اذن، شخص لديه من السطوة والقوة ما يجعله يملك السيطرة على مصير الناس. لقد كان الاقتباس هنا موجزاً إذ لم يذكر الشاعر الآية كاملة واكتفى بذكر كلمات منها في حين عمد انقارئ إلى استحضار الآية محاولاً ربط العلاقات المشتركة بين النصين ومع ذلك فان ((المادة الجديدة المقتبسة، تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود؛ ولذا فان السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الاشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص وغابرة من نص لآخر)).<sup>(٥٢)</sup>

## ٥. التضمين

التضمين كما هو معروف هو الاستشهاد ببيت أو ابيات عدة وهو من ((المداخل التي عرج المتناصون عليها وذلك ان يستعير شاعر شطراً أو بيتاً أو ربما اكثر من شاعر آخر يدرجه في بيت أو قصيدة له)).<sup>(٥٣)</sup>

وحق يصبح الأمر مشروعاً على الشاعر الإشارة إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص ((أو أن يشير في هوامه إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته بحيث يغسّد النص المضمن متداخلاً مع النص الاصلي وهذا معنى التناص بصورته الحديثة)).<sup>(٥٤)</sup>

ولتقرأ للبياتي:

شيد مدائنك الغداة

<sup>(٥١)</sup> سورة آل عمران الآية: (٢٦)

<sup>(٥٢)</sup> التناص في معارضات البارودي، ص ١١٧، ص ١١٨.

<sup>(٥٣)</sup> متاحة التناص، د. جلال الحياط، مجلة الاداب، عدد (١-٢) - (٢ك- شباط) سنة ١٩٩٨، ص ٥٣.

<sup>(٥٤)</sup> انصتير نفسه، الصفحة ذاتها.

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بما دون النجوم

وهذا تضمن لقول الفيلسوف الالماني (نيتشه) من دون الإشارة إلى ذلك ((عش في خطر، شيد مدائنك على مقربة من بركان فيزوف واقلع سفائنك إلى البحار النائية)) وتضمن آخر لبيت المتنبي:

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم.....<sup>(٥٥)</sup>

لقد امتص البياتي القولين (قول نيتشه وقول المتنبي) واختصرهما في ثلاثة اشطر ادى فيها المعنى المراد بأسلوب موجز ((من دون ان يشير إلى هذا التضمن وهذا يسمى بالتناص غير المباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الاصل فقد نوهم انه له)).<sup>(٥٦)</sup> على عكس التناص المباشر أو التضمن المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمنه في النص الآخر في هوامش الصفحة أو ان يضع علامات تنصيص كما في قول السياب في قصيدة (مرثية جيكور):

((هكذا قد اسف من نفسه الإنسان وانهار كاهيار العمود

فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهود

والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود)).<sup>(٥٧)</sup>

فقد أشار السياب في هامش الصفحة إلى ان البيت الأخير ما هو إلا تضمن من قول

المعري:

والذي حارت البرية في حيوان مستحدث من جهاد...<sup>(٥٨)</sup>

<sup>(٥٥)</sup> ينظر: المصدر السابق السابق. الصفحة ذاتها.

<sup>(٥٦)</sup> المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

<sup>(٥٧)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٤٠٩.

<sup>(٥٨)</sup> المصدر السابق، ص ٤٠٩.

هنا جاء مباشرا (تناص مباشر) وكان على وفق القانون الأول من قوانين التناص (الاجترار) فقد اعاد السياب البيت باستثناء تغيير طفيف إذ تحولت المفردة (حيوان) إلى (كائن) وتحول الجملة (من جماد) إلى (ذو نقود)

## ٦. الترجمة:

لا نتناول الترجمة هنا على وفق مفهومها العام ولكننا نقصد منها ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الأبيات التي يضمونها في نصه أو ترجمته لبعض النصوص كاملة مع ذكر مؤلفها مما يدخلها بعد هذا وسيلة من وسائل آلية الإيجاز. ان الترجمة وسيلة تعبيرية تناسية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد وذلك بسبب من اسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص بالنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به (اختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، الفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به) ومثال الترجمة لبعض الأبيات كما وردت في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب:

((ورغم ان العالم استسر واندثر  
ما زال طائر الحديد يذرع السماء  
وفي قرارة المحيط يعقد القرى  
اهداب طفلك اليتيم — حيث لا غناء  
إلا صراخ (البابتون): زادك الثرى  
فازحف على الاربع ... فالخضيض والعلاء  
سيان والحياة كالقناء!))<sup>(٥٩)</sup>

<sup>(٥٩)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٣٥٧.

لنمذ أشار السياب إلى ان هذه الأبيات مقتبسة من الشاعرة الانكليزية (ايدث ستويل) من قصيدة لها (ترنيمة السور) ويذكر انه ترجمها عنها وفي هذه الترجمة ايجاز للنص الأصلي فانه اصر الأصلي لا يعرفه القارئ، ولكن ترجمة السياب (الموجزة) ستدفعه إلى مراجعة الأصالة. يعني انشاق أكثر من قراءة ومن ثم تعميق الدلالة التي ابتعدت كثيرا بواسطة هذا الشاعر عن واقع الدلالة ذات البعد الواحد. وهذا ما حدث أيضا في ترجمة الحيدري لقصيدة للشاعر (اسكار ويلد) حيث كانت الترجمة بتصرف\* وفعلت قبله نازك الملائكة ذلك إذ ترجمت قصائد عدة لشعراء غربيين بتصرف أيضا\*\*

\* ينظر: ديوان الحيدري، ص ١١٠، ص ١١١.

\*\* ينظر: ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص ٥٢٣، ص ٥٤٠.

## الفصل الثالث

### التناسق البنائي

لا يمكن الحديث بوثوق عن نقاء فن من الفنون، وعن إنغلاقه، واكتماله بينته الذاتية، بينما الحاصل هو اطراد أشكال وصيغ متعددة من التواشج والتبادل بين كل الفنون، من شعر ومسرح. وسينما وموسيقى ورقص ورسم ونحت.<sup>(١)</sup>

((إن ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا ان يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وان يخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصة، يصح ان ينتج تلاقح الفنون انماطاً من التهجين الاستيعابي وانماطاً من التناسق)).<sup>(٢)</sup> إذ يسمى هذا النوع من التناسق بـ((التناسق البنائي)).<sup>(٣)</sup> أو التضمين البنائي إذ تتداخل الفنون الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة التشكل والأنشاء الداخلي على اصعدة متباينة. وثمة نوعان من التناسق البنائي هما: (١) التناسق الاجناسي. (٢) التناسق الفني.

(١) ينظر: مكانة الشعر في الثقافة العربية، الشعر والاجناس الأدبية (كتاب المريد)، خلدون الشمعة وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٧، ص٨٨.

(٢) المصدر ذاته، الصفحة ذاتها.

(٣) توظيف التناسق في متاهة الاعراب في ناطحات السحاب، احمد علي الشوابكة، مجلة مؤنة للابحاث والفراسات عدد ٢، سنة ١٩٩٥، ص٢٨٠.

## المبحث الأول

### التنصيص الاجناسي

نقصد بالتنصيص الاجناسي ذلك التداخل الذي يحصل بين لأجناس الأدبية المختلفة، كتداخل الشعر مع فن القص وخطابة وفن السيرة مثلاً، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد ادق كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأغماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العموي والشعر الحر ((ويضع جنيت هذا النوع من التداخل ضمن "التعالى النصي" ويسميه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها (...)) كالموضوع والصيغة (والشكل)).<sup>(٤)</sup> ويسمى هذا النوع من التنصيص بـ("التفاعل النصي العام" إذ يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط)).<sup>(٥)</sup>

((إن أول مرتكز لهذا التنصيص هو التسليم بعدم، اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاحة له أو التي تتشكل وهمو مستقلة عنه أحياناً لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون حسب باختين)).<sup>(٦)</sup>

كذلك فإن علاقة التنصيص بمسألة الأجناس الأدبية، علاقة وطيدة حقاً، ذلك ان التنصيص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزجج الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنوية جديدة.<sup>(٧)</sup>

<sup>(٤)</sup> مدخل لجامع النص، ص ٩١.

<sup>(٥)</sup> التنصيص، صبحي الطعان، ص ٢٦.

<sup>(٦)</sup> مفهوم التنصيص بين الأصل والامتداد، ص ١٠.

<sup>(٧)</sup> ينظر: تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، سهام جبار، سنة ١٩٩٧، ص ٢٨.

يعطي هذا الاقتران بين اجناس مقاربة هجينة تحمل صفات مشتركة بين جناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الاصلي إلا أمرين: الأول، يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي والثاني خاص بقصدية المؤلف في ادراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

### (١) تناس الشعر الحر مع الشعر العمودي:

يكون التناس هنا داخل الجنس الواحد (الشعر) على الرغم من ان بعض المنظرين يعدون الشعر الحر جنسا قائما بذاته، ولكن تظل قصيدة الشعر الحر بوصفها تطورا طبيعياً للقصيدة الغنائية ذاتها.<sup>(٨)</sup>

إن التناس بين الشكلين يتم على وفق طريقتين الأولى: على المستوى الشكلي أو الإطار الخارجي (الفضاء الايقوني) أما الطريقة الثانية فهي خاصة بالبنية العميقة للشكلين. تمثل الطريقة الاولى ما حدث في قصائد السياب (بور سعيد) و(اقبال والليل) و(ليلي) نبي على سبيل المثال قصيدة (اقبال والليل):

((وما وجد ثكلي مثل وجدي إذا الدجي

تأوين كالامطار بالهم والسهد

احن إلى دار بعيد مزارها

وزغب جياع يصرخون على بعد

واشفق من صبح سيأتي، وارتجبي

محياله يجلو من اليأس والوجد

(٨) ينظر: الصوت: الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، سنة ١٩٩٠، ص ١٦٢.

الليل طال وماهاري حين يقبل بالقصر  
 الليل طال: نباح الآف الكلاب من الغيوم  
 ينهل: ترقعه الرياح. يرن في الليل الضرب  
 وهتاف حراس سهارى يجلسون على الغيوم  
 الليل والعشاق ينتظرون فيه على سنا النجم الأخير)).<sup>(٩)</sup>

كان الناص هنا على مستوى الشكل الخارجي بين الشكين إذ مزج الشاعر بين  
 الشعر العمودي والشعر الحر. إلا أن هذا الامتزاج كان واضحاً أو بارزاً بسبب من عزل  
 المقطع العمودي عن المقطع الحر. ويطلق على هذه الظاهرة حديثاً بـ ((الناصر الإيقاعي)  
 إذ تتناوب مقاطع من الشعر العمودي مع مقاطع من الشعر الحر أي ما يفتح بنية النص  
 الإيقاعية ويتخللها في موضع أو أكثر مثلاً مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها  
 الخاصة عن بنية النص وسياقه العام)).<sup>(١٠)</sup> ونرى في قصيدة (ليلي) هذا الناص:

((ليلي: هوأي الذي راح الزمان به  
 وكاد يفلت من كفي بالداء  
 حناها كحنا ألام دثري  
 فاذهب الداء عن قلبي وأعضائي  
 اخني التي عرضها عرضي وعفتها  
 تاج أتيه به بين الاخلاء

<sup>(٩)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٧١٦-٧١٧.

يسمى العرضيون هذه الظاهرة بـ (التناوب).

<sup>(١٠)</sup> توظيف الناص في صناعة الاعراب...، ص ٢٨.



عرفتها فعرفت الله عن كتب  
كان في مقلتيها درب اسـراني

ليلي هواي مُنَايَ شعري  
روحي الاعز علي من روحي وآمالي وعمري  
حملت صغيرتها هواي كأنها امواج مُر  
حملته نحو مدى السماء  
نحو المجرة والنجوم ونحو جيکور الجميلة  
فأنا فتي اتصيد الاحلام يالك من فراشات خضيلة<sup>(١١)</sup>.

يختلف هذا النص عن سابقه في ان التناص هنا قد تم من دون عزل بين الشكلين عن طريق المقاطع، إذ تم امتزاجهما بوساطة الشطر الذي ربط بين الشكلين:

(ليلي هواي مُنَايَ شعري)

وهذا ما قد قلل الفرق بين الشكلين وجعل النص مقبولا إلى حد ما بسبب من التزام قافية الأبيات في هذا البيت من جهة ومن جهة ثانية تناسق هذا الشطر مع الاشطر الحرة التي تلت. هذا على الصعيد الشكلي او الايقوني للنص المتناص، أما على صعيد البنية العميقة للتداخل فلمحمها في قصيدة (انشودة المطر) مثلاً. إن السياب قد اقام حواراً خصباً مع ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية حيث تبدأ هذه القصيدة حوارها العميق بعقدتها الطللية.. ثم تنقل إلى الرحيل في القسم الثاني إذ يحيل الرحلة الصحراوية إلى رحلة اسطورية لما بعدها الاجتماعي وتنتهي بالوصول عبر تلك الصلاة تكتسب صلوات

<sup>(١١)</sup> ديوان السيب، المجلد الأول، ص ٧٢١.

الاستسقاء مذاقاً جديداً، هذا هو التناص الحصب مع البنية الأصلية (Architypul) للقصيد العربية.<sup>(١٢)</sup>

## (٢) التناص مع فن الخطابة

يمثل الدعاء جزءاً مهماً من الخطبة الدينية، وهو لغة تخاطب بين الإنسان وخالقه، يصدر من الإنسان طلباً للغفرة أو لقضاء حاجة معينة، في اوقات الصلاة أو في غيرها، وقد افاد الشعر من هذا الاسلوب ((اذ يتم نقل ملفوظ ما من فضاء نصي معين (الخطاب الشفوي) إلى آخر الكتاب أو النص جاعلة اياه يغير ايدولوجية)).<sup>(١٣)</sup> ومثال على هذا الاسلوب من التناص في قصيدة ((دعاء الإنسان)) لشاذل طاقة:

((يا إله الحزائن أعني على محنتي

يا إلهي...وبارك صعودي إلى

الجلجلة...))

قد حملت الصليب تُدمي أجرُ الخطي

إلى قمتي

ثم ضيعت دربي...إلى الجنة!)).<sup>(١٤)</sup>

لقد حمل العنوان اسم الدعاء هذا فضلاً على الاسلوب الذي يأخذ طابع الدعاء الفعلي من إنسان أصابته محنة، ولم يكتف بالطلب الأول ولكنه استرسل في الدعاء طالباً من ربه ان يبارك صعوده.

<sup>(١٢)</sup> ينظر: التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ، مجلة نوى (العمانية) عدد ٧ يوليو، سنة ١٩٩٦ ص ٢٧.

<sup>(١٣)</sup> علم النص، ص ٣٠.

<sup>(١٤)</sup> ديوان شاذل طاقة، ص ٢٨٤.

\* ومن الجدير بالذكر ان النص يتناص مع قصة النبي عيسى (ع) لا سيما في قضية صلبه والمكان (الجل) الذي صلب فيه (الجلجلة).

إلا ان الخطاب سرعان ما ينحرف إلى الأسلوب الشعري. وهذا ما تقصده كريستينا بالتغير الأيدلوجيمي. بدءاً من (قد حملت) حتى نهاية القصيدة. إلا ان العنوان ومقدمة النص تدخلا مع الخطاب الشفوي (الدعاء) مع تغير لصالح الأسلوب الشعري. وهذا ما حدث في قصيدة ((عيون الكلاب الميتة)) لليباني:

((رباه اخرجنا من الظلمات

من شرك اللصوص

ومن مخالب باعة الإنسان في الشرق القديم

من دوار البحر والصحراء

من قاع الجحيم

وليسمح الثلج الرحيم

والعشب والانداء: وجه الميتين

والعقم والامساخ والعار المقيم)).<sup>(١٥)</sup>

يمجد النص الانتقال الواضح والبارز والكبير من أسلوب الدعاء إلى الأسلوب الشعري الخاص بالياني، ان الدعاء كان مفتاحاً لبداية قصيدة جديدة. كان الخروج من المكان المنغلق المظلم بطلب خاص وملح وتكرر على مستوى النص، إن تكرر الطلب هو توكيد حالة السجن الفعلية أو الاحساس بالاختناق من (قاع الجحيم) فجاء الدعاء طلباً للاتعاق.

ويقول البريكان في قصيدة (فقدان الذاكرة) هذا الدعاء:

((المهي. إذا كان هذا عقابك

دعني اجتر عذاب الثواني سريعا

إذا كان هذا اختبارك

<sup>(١٥)</sup> ديوان الياني، المجلد الثاني، ص ٣٨.

هبني الشجاعة ان أتأمل وجهي الغريب

اعتني لكي اتنفس ثانية في سمائي

لكي استعيد روائح ارضي

اعتني لأعثر يوما على روحي الضائعة

اعتني لكي اعبر الفاجعة.....<sup>(١٦)</sup>

ثمة اختلاف عن المثاليين السابقين. ان الدعاء هنا جاء خالصا ولم يتغير هذا المسار إلا تغيرا طفيفا فكان النص الشعري قطعة دعاء صبت في قالب شعري.

### (٣) التناس مع الكتابة اليومية

#### (أ) المذكرات أو السيرة الذاتية

يفقد الشعر من اسلوب المذكرات والسيرة الذاتية، إذ يعتمد الشاعر إلى تقسيم نصه على وفق التاريخ الذي تمت فيه أحداث خاصة ويجري السرد فيه عن طريق ضمير المتكلم وهذا النوع من التناس نادر جداً ونرصده في قصيدة (مذكرات رجھل مجهول) للبياتي:

(٨٠) نيسان

اما عامل ادعى "سعيد"

من الجنوب

ابو اي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين

وكان عمري آنذاك

سنتين — ما أقسى الحياة

وابشع الليل الطويل

<sup>(١٦)</sup> فقدان الذاكرة، محمود البريكان، مجلة الأقاليم، عدد (٣، ٢٠١) سنة ١٩٩٤، ص ٢٩.

اعرف معنى ان تكون  
متسولا عريان في ارجاء عالمنا الكبير  
وذقت طعم اليتيم مثلي والضياع  
اعرف معنى ان تكون

۱۳ تموز

وهكذا تجري الكتابة الشعرية كما في كتابة المذكرات، إذ نشخص الشخصية الفاعلة على حياة ضمير المتكلم وبزمن الماضي البعيد (مرحلة الطفولة) كما هو الحال في فن السيرة الذاتية إذ يتم استدعاء الذكريات والاحداث حسب تسلسلها الزمني واهميتها في حياة الشخصية.

وقد يتناص الشعر مع كتابة الرسائل وما يجري فيها من أخبار أو طلب معلومات، وعلى الرغم من ندرة هذا النوع من التناص فإننا قد نعر عليه في بعض النماذج الشعرية ففي قصيدة (رسالة) للبياتي نقرأ الرسالة الآتية:

115

((يا اخوتي المتحرقين إلى غد، تحت النجوم

يا صانعي الحب العظيم

والخبز والازهار

يا اطفال يافا الهائمين

وطفي الكبير

انا لا ازال هنا، اغني الشمس مخترقا

اغني لا ازال)).<sup>(١٨)</sup>

هنا إذن رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين وفيها يتم توجيه الكلام إلى المرسل اليهم وبث الاشتياق والحب لهم للمكان (الوطن) وهو فلسطين المحتلة، فيتم ابلاغهم باخبار معينة إلا ان هذا الابلاغ جاء شعريا، انما رسالة شعرية حققت الغرضين، الاخبار والشعرية.

### (ج) الشعارات

هي كتابات سياسية يومية معروفة، تتردد في المظاهرات، وقد يفيد الشعر منها (إذ يصف جيني هذا النوع من التناص بالتحريك: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالاصل (ver—balissation)).<sup>(١٩)</sup>

((ولذلك فهي تكون نافذة ذريا (Intranclearies) مثلا نقل الاصوات والشعارات إلى نص مكتوب)).<sup>(٢٠)</sup> وهذا الشكل من التناص نادرا أيضا نرصده في قصيدة البياتي (الباب المضاع) إذ يقول:

((من أنت؟ ماذا كنت تفتف؟ ايها النذل اللثيم

<sup>(١٨)</sup> ديوان البياتي، المجلد الأول، ص ٢٨٧ وما بعدها.

<sup>(١٩)</sup> ادونيس متجلا، ص ٥١.

<sup>(٢٠)</sup> علم النص، ص ٣٠.

والجند والخوذ الحديد

والأصدقاء الميتون

يا سقط المستعمرون

ومنظمات دفاعهم، يا يسقطون...)).<sup>(٢١)</sup>

إنَّ لجوء الشعر إلى هذا النوع من التناص يؤدي بالنص إلى السقوط بفخ المباشرة والتقريرية البعيدة عن الشعر ما لم تنقذه موهبة شعرية قادرة على اذابة تقريرية هذه الشعارات في الجسد الشعري: كما حصل مع النموذج المختار للبياتي.

#### (د) اللقاء الصحفي

وقد يتناص الشعر أيضاً مع الأسلوب الذي يستخدمه الصحفيون والمذيعون عند لقائهم بشخصية أدبية أو ثقافية معروفة، إذ يتم الحوار هنا بوساطة السؤال والجواب هذا فضلاً عن التطرق لحياة هذه الشخصية الخاصة وملابسات حياتها الثقافية والاجتماعية، ويبدو ان هذا النوع من التناص قليل جداً في شعر الرواد، لنقرأ قصيدة "ثرثرة في الشارع الطويل" للحيدري.

أموّلم ان تلبس الجذاء كل يوم...؟

— اجل... اجل اكره ان انزعه

اكره ان البسه

اكرهه. لولاه ما كنت لنا

غير مسافات الروى في النوم

لولاه، لم نسأل

ولم نرحل

ولم نكن لغير امسنا البخيل

---

<sup>(٢١)</sup> ديوان البياتي، المجلد الأول، ص ٤٤٦. وما بعدها.

تكرهه

— اجل.. اجل... ابصقها بلا وجل  
لولا ه ما كان لنا في الشارع الطويل

الرعب

والضيا ع

والمدينة القتيل

كيف إذن شريته؟

— شريته... يا لك من مجنون

من يشتري اللعنة، من؟!

من يشتري التاريخ والزمن

من يشتري رائحة العفن)) (٢٢)

نرى بوضوح التناص مع النقاء الصحفي من خلال ملاحظة، تمييز سؤال الصحفي،  
والاجابة المطولة للشخصية وقد تم تمييز كلام الطرفين من خلال علامات الترقيم، إلا ان  
الاجابة عن الاسئلة كانت على جانب رفيع من الشعرية، على عكس السؤال إذ كان  
مختصراً ودقيقاً ومباشراً.

#### (٤) التناص مع فن القص

لا يكون النص الأدبي نصاً قصصياً ما لم تحقق فيه جملة من العناصر وهي:

١. الزمان

٢. المكان

٣. الحدث

٤. الشخصيات

(٢٢) ديوان الحيدري، ص ٥٠٨ وما بعدها.



فالزمان والمكان بنيتان تشاركان الابنية الأخرى مثل الأحداث والشخصيات في تحقيق امكانيات القصة عن طريق خطابها.<sup>(٢٣)</sup> على ان هذه العناصر تتحدد وتتشكل خلال وسائل سردية وهي على العموم مقسمة بين الوصف والحوار، الذي يتم بين شخصيات ما دور فاعل في تسيير أحداث القصة.<sup>(٢٤)</sup>

فإذا تم كل هذا فضلا عن عناصر بنائية أخرى في النص الأدبي امكن ان نعده بأنه قصة، وفي هذه الحالة يتناص الشعر مع فن القص ولكن لا يتم هذا إلا عن طريق ملاحظة المتلقي لتلك العناصر وعلائق الترابط بينها، إذ يحدث هذا التناص بين فنين بينهما علاقة قرابة قوية.

ففي قصيدة "الخيوط المشدود في شجرة السرو" لناذك الملائكة عناصر بناء فنية تتشكل بوساطة وسائل عدة تجعل من هذا النص الشعري يبدو وكأنه قصة لها هيكلها العام: يبدأ النص بالاستهلال الذي تم فيه وصف المكان (مكان الأحداث وذكريات اللقاء):

((في سواد الشارع المظلم والصمت الاصم

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدهم

حيث يرخى شجر الدفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلا

قصة حدثني بها صوت ثم اضمحلا

وتلاشت في الدياجي شفتاه)).<sup>(٢٥)</sup>

<sup>(٢٣)</sup> ينظر: منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، عبد الحميد بورايو المطبوعات الجامعية، ط ١، سنة ١٩٩٤.

ص ١١٦.

<sup>(٢٤)</sup> ينظر: البناء الفني لبراية الحرب العربية في العراق، عبد الله ابراهيم، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد ١٩٨٧.

ص ٢٠١-٢١٠.

<sup>(٢٥)</sup> ينظر: ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ص ١٨٧ وما بعدها.

إن أغلب أحداث القصة جرت تقريباً في مكان واحد وهو بيت الحبيبة  
والبيت على حد تعبير جاستون باشلار مكان آمن للشخصية لأنه مكان الطفولة  
والذكريات الجميلة.<sup>(٢٦)</sup>

ولكنه قد يتحول إلى مكان معاد إذا كانت صدمة الحدث قوية وهذا امر يتعلق  
بتحولات الأحداث بالبنية المكانية كما حدث هنا في هذه القصيدة، انقسم المكان في النص  
المذكور إلى مكان مفتوح ومكان مغلق، أي خارج البيت (الحديقة الشارع) يمثل مكاناً  
مفتوحاً بينما يمثل البيت وما فيه مكاناً مغلقاً. أما الزمان الذي جرت فيه استرجاع أحداث  
القصة فهو الزمن الحاضر (الليل هنا) تحديداً (في سواد الشارع) والزمان هنا في النص  
ينقسم إلى (الزمن الحاضر، الزمن المستقبل، الزمن الماضي) إذ تتم الأحداث التي كان أهمها  
حدث موت (الحبيبة) إذ جرى بناء الأحداث بالنسبة لزمان وقوعها في هذه القصة  
(القصيدة) على وفق مبدأ التابع السببي الذي تتطور فيه الأحداث زمنياً لارتباط بعضها  
ببعض ترابطاً منطقياً قائماً على مبدأ السببية؛ ذلك ان التابع، سمة جوهرية في الأدب.<sup>(٢٧)</sup>

((صوت "ماتت" خانق كالافعوان

كل حرف عصب يلهث في صدرك رعباً

ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلباً))

ثم ثلاث شخصيات في هذه القصة الحبيب والحبيبة واختها. إذ تم الحوار بين اخت  
الحبيبة والحبيب لحظة طرق الأخير الباب:

((هل؟ ويجبو صوتك المبحوح في نبر حزين

لا نقولي انما

<sup>(٢٦)</sup> ينظر: جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، سنة ١٩٨٨، ص ٤١.

<sup>(٢٧)</sup> ينظر: التحليل السردي، مقاربات نقدية في الناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، السدار البيضاء، ط ١، سنة ١٩٩٠، ص ٧-١٠٨.

باللجنون

ايها الحالم عمن تسأل

انما ماتت

وتمضي لحظتان))

على ان هذا الحوار لم يتطور على صعيد اكبر أو مستوى اوسع بين الشخصيات لانتمال الراوي الشاهد بذكر تفاصيل عن ردود فعل الطرف الاخر نتيجة الحدث الرئيس والذي سبب صدمة كبيرة للحبيب.

إن السرد يجري هنا من موقع الراوي الشاهد الذي يشارك في القصة بوصفه شخصية أساسية من شخصياتها الامر الذي يمنح القصة بعدا ذاتيا.<sup>(٢٨)</sup> وهذا البعد الذاتي جاء في هذه القصة بالضرورة، لأننا لا نملك نصا قصصيا خالصا (غير مهجن) ولكننا بازاء قصيدة شعرية لها بعدها الذاتي الغنائي. وهذا الأمر يتعلق أساساً بنوع الرؤية التي قسمها تودوروف الى نوعين هما: الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج وهو شبيه بتقسيم الناقده الشكلي توماشفسكي الذي يرى أن هناك نوعين من القصة، الذاتية والموضوعية.<sup>(٢٩)</sup> وهذا لا يعني ان اية قصة يجري السرد فيها من موقع الرؤية الداخلية تملك صفة الذاتية كما لايعني أيضا ان جميع القصص الشعرية تكون ذاتية، لكن نسبة الذاتية في مثل هذا النوع من الكتابات تكون أكثر نسبة من الموضوعية.

<sup>(٢٨)</sup> ينظر: منطلق السرد، ص ١٣٢.

<sup>(٢٩)</sup> ينظر: دراسات في القصة القصيرة والرواية، تحرير، احمد خلف وعائد خصباك، كتاب الأقلام. دار الشؤون الثقافية

بغداد، ط١، سنة ١٩٨٦، ص ٢٤١. ص ٢٠٠.

## المبحث الثاني

### التنصص الفني

لقد منحت كريستيفا التنصص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل أو التبادل بين النصوص بل حتى على التداخل بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم.<sup>(٣٠)</sup>

ويقول مارك الميخو: ((إن التفكير في ما هو تنصص سيسمح بإعادة اللقاء الضوء على بعض الاشكال غير المعنى بها في الممارسة الأدبية والتي تدعى...المونتاج، الكولاج (اللتصق)، المقطعية...)).<sup>(٣١)</sup>

فالتنصص الفني إذن، ذلك التداخل الحاصل بين فن الشعر وبقية الفنون الإنسانية الأخرى والتي تربطها به علاقة قرابة بعيدة كالتداخل بين فن الشعر وبقية الفنون كالرسم، والمسرح والسينما.

#### (١) التنصص مع فن المسرح: (الحوار)

لقد ارتبطت المسرحية منذ نشأتها بالشعر ولكنها ما لبثت ان تحررت منه وان كان هذا التحرر لم يقض على المسرحية الشعرية (...). بيد انه يمكن القول بان الشعر الغنائي ابتداءً يستعير من المسرح عنصر الحوار في ثنائيا القصيدة الأمر الذي يكسب القصيدة عنصراً درامياً.<sup>(٣٢)</sup> ((ويقول هيدجر: على ان الحوار ليس وجهاً من وجوه استعمالنا للغة فحسب

<sup>(٣٠)</sup> ينظر: ادريس منتحلا ص ٣٥.

<sup>(٣١)</sup> في أصول الخطاب النقدي، الجديد، ص ١٠٨.

<sup>(٣٢)</sup> ينظر: اساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المختل، د. صالح ابو اصبع، مجلة الأقلام عدد ١٢- ايلول ١٩٧٧، ص ٥.

بل اللغة لا تكون أصلية إلا من حيث هي حوار)).<sup>(٣٣)</sup> ونستطيع ان نوزع الحوار على  
الانماط الآتية:

(١) الحوار الصريح

(٢) الحوار الضمني

(٣) الحوار التأويلي

نلاحظ الحوار الصريح في قصيدة (وحشة) للحيدري:

١

((...يرن...يرن

— من انت...؟

— انا انت

— لقد اخطأت

...وتموت على كفي السماع

٢

...ويرن...الصوت

...يرن...يرن...يرن

— من أنت؟

— انا انت

— لقد اخطأت، فنحن اثنان

ومن ارضين بلا اللون

وانا لا اعرف من انت

<sup>(٣٣)</sup> المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

— لا انت انا

وانا لا اعرف من نحن

هل نحن اثنان

أم جيل... أم جيلان

يتعدد بينها اثر من

— لكني... سأظل انا في السماعه

— أخطأت... لقد أخطأت وأخ

.....ويعت الصوتان مع السماعه)). (٣٤)

يأخذ الحوار هنا نمود بيسطة السؤال والجواب ولا يتطور إلى صعيد اكبر في مستواه على المعنى الأول للنص، فاشعر يتلقى مكالمه هاتفيه خاطئه من جانب، إلا ان المعنى الآخر للنص يكمن في البعد الايديولوجي لهذه المحاوره التي تؤكد ازدواجية الفرد من خلال الصراع الداخلي الذي ولد حواراً خارجياً حول ثنائية السكوت / التكلم، وكانت النتيجة اندحار الصوتين في عدم واضح يمت الصوتان مع السماعه من الجانب الآخر. أما الحوار الضمني فنلاحظه في قصيده "انت مدان يا هذا" للهيديري، ايضاً، لاسيما في المقطع الآتي:

((في اليوم الثاني

كان بيبي شريطان

سألاني من انت...؟

أنا...!؟

بلند بن اكرم

وانا من عائلة معروفه

٣٤. ديوان الهيديري، ص ٧٧-٨٠ ص ٨٠

وانا لم اقتل احدا  
وانا لم اسرق احدا  
وبجبي عشر هويات تشهد لي  
وبأني... فلماذا...)). (٣٥)

لقد اجاب على سؤال صريح وهو: من انت؟ فكان الجواب — انا بلند بن أكرم  
وكانت الاجوبة الأخرى لاسئلة ضمنية أخرى حذفت منها: من أي عائلة انت؟ هل سرقت  
احدا؟ هل قتلت احدا؟ هل لديك دليل لاثبات هويتك؟ مما فتح الحوار على مصراعيه، فثمة  
حوار بين الطرفين ولكنه ضمني وغير صريح، وفي قصيدة البريكان "المأخوذ" ناول الحوار  
الآتي:

((مسحورا بنداء لا يفهمه  
متنزعا من مملكة الافراح الأرضية  
مغتربا حتى عن نفسه  
يترك خلقه  
امراة مطلقاة الوجه وطفلا  
يحلم في مرقده  
وكانسان مسلوب الروح  
يخطو نحو الباب  
يترك كليا لا يعرفه  
وخزانة كتب لم تقرأ  
وحسابات مصارف  
وكانسان آلي

---

(٣٥) المصدر السابق، ص ٦٤٣.

يخطو نحو الباب

يخطو نحو الباب المفتوح

فيحرق في الظلمة...)). (٣٦)

ترشح الحوار التأويلي بدءاً من العنوان (المأخوذ) وجاء السؤال الأول تأويلياً إذ فتح باب الحوار على أوجه فإذا إعادة النص على وفق أساس تأويل خاص يكون بهذا الشكل:

المأخوذ

— ما به؟

— مسحوراً بنداء لا يفهمه

.....

— ماذا ترك خلفه؟

— امرأة

— ما بها؟

— مظفأة الوجه

— أين ذهب؟!

— نحو الباب

— ماذا ترك أيضاً؟

— كلباً لا يعرفه

— وماذا أيضاً؟

— خزانة كتب لم تقرأ

— أين ذهب هذه المرة..؟

— نحو الباب

— أي باب؟!

---

(٣٦) عوالم متداخلة، ص ٩٠.



— الباب المفتوح

— ماذا يفعل هناك؟!

— يحدق في الظلمة.

## (٢) التناص مع فن الرسم: (الكولاج)

((إن لقاء الشعر بالرسم في تنام خطي (كاليغرافي) يُبرر تبريراً كاملاً التبادل بين الفنانين (كتب، رسم) لدى (بيكاسو) حين أعلن قائلاً بعد كل هذا فالقنون جميعها واحدة تستطيع ان تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع ان ترسم المشاعر في قصيدة)).<sup>(٣٧)</sup>

ويستعير الشعر من فن الرسم اسلوب الكولاج أو فن الملصقات ((الذي بدأ في حوالي ١٩١٢ عندما شرع (براغ) و(بيكاسو) بإدخال مواد مثل قصاصات الجرائد وتذاكر (المترو) وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسومها، كأسلوب من أساليب التكميلية الجديدة)).<sup>(٣٨)</sup>

((ويقول اراكون: ان كل اقتباس يمكن ان يعد جزءاً من فن الملصقات)).<sup>(٣٩)</sup>

إذن يصح اطلاق الكولاج في الأدب والشعر خاصة على الاقتباسات المعروفة والواضحة في النص الجديد عند ملاحظة المتلقي لهذا الاقتباس والذي يبرز في جسد النص المتناص بوضوح عن بقية الاجزاء الاخرى إذ يتم فيها توظيف جميع هذه الاجزاء لكي تكون اطاراً لهذا الاقتباس ورتوشاً تزيينية له وغالباً ما يتم نقل هذا الجزء المقتبس إلى النص الجديد من دون تحوير أو تغيير كما في قصيدة (قال طرفة بن العبد) لليبائي:

((وما زال تشرابي الخمر ولذتي

<sup>(٣٧)</sup> الشعر والرسم، فرانكلين، و. وجرز، ت. مي مظفر، دار المأمون، بغداد، دار الحرية للطباعة، ط ١، سنة ١٩٩٠، ص ٥١.

<sup>(٣٨)</sup> اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب. جاكوب. كورك. ت. ليون يوسف وعزيز عثمانويل، دار المأمون، بغداد.

ط ١، سنة ١٩٨٩، ص ٩٤.

<sup>(٣٩)</sup> المصدر نفسه، ص ٩٤.

ويعمي وانفاقي طريقي ومتلدي  
إلى ان تحاملتني العشرة كلها  
وافردت افراد البعر المعبد  
فان كنت لا تستطيع دفع منيتي  
فدعني ابادرها بما ملكت يدي  
كريم يروي نفسه عن حياته  
ستعلم ان متنا غدا اينا الصدى...)).<sup>(٤٠)</sup>

إذا ما تجاوزنا الأبعاد الدلالية بين المقطعين إلى البعد الاسلوبي فإن ثمة بوناً شاسعاً  
بينهما على صعيد الألفاظ والتراكيب، هذا فضلاً عن أن أبيات طرفة معروفة لدى المتلقي  
مسبقاً فهي من ثم تعد ثقافة ومعرفة عامة وورودها هنا في هذا (النص) بهذا الشكل الواضح  
والبارز يعد تافراً بين المقطعين وهذا ما يعطي النص المتناص صفه (الكولاج الأدبي) وهذا ما  
حدث أيضاً في قصيدة (مرتبة الآلهة) للسياب:

بلىنا وما تبلى النجوم الطوالع  
ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع  
ويبقى "كرب" الجالب الكرب: كالصدى  
يغص النادي بالردى وهو راجع  
كان الاميي توأم وهو توأم  
لها، فهو في منجى من الموت قابع)).<sup>(٤١)</sup>

<sup>(٤٠)</sup> ديوان الياني، المجلد الثاني، ص ٤٠٨.

<sup>(٤١)</sup> ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٣٤٩.

إن محاولة صهر البيت الأول في النص الجديد بإدماجه إدماجاً شكلياً لم ينجح في مسح الفرق الواضح بينه وبين بقية الأبيات مسحاً كلياً. ((أي لا يكون النص المستعار شبيهاً بلصقة ناشزة في الجسم المستعر. فمثلما في التقليم أو الغرز بمعناه الطبي هذه المرة، معنى زراعة الاعضاء يكفي إلا ينسجم القلب أو الكبد المزروع مع بقية اجزاء الجسم المستقبل حتى يكون ثمة تعارض وخطر وموت)).<sup>(٤٢)</sup> وهذا ما حصل فعلاً في قصيدة ((مرثية إلى عائشة)) لليباني:

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة جالينوس  
ياكل قرص الشمس اورفيوس  
يبكي على الفرات عشتروت  
يبحث في مياهه عن خاتم ضاع وعن اغنية تموت  
تندب تموز: فيا زوارق الدخان  
عائشة عادت مع الشتاء للبيستان  
صفصافة عارية الاوراق  
تبكي على الفرات....<sup>(٤٣)</sup>

فلكي يؤدي التلصيق قيمة جمالية في فن الرسم ينبغي اولا ان يأخذ بعدا مكانياً يعطيه بروزاً وانسجاماً مقبولين في اللوحة.

وينبغي ان يكون الكولاج الأدبي كذلك، أي ان ينسجم الجزء المقتبس في النص الجديد بشكل يجعله منسجماً ومقبولاً لدى المتلقي وان لا يبدو الجزء الملصوق كجزء بارز وشاذ أو كقطعة ملونة في قماش ابيض وهذا ليس مطلوباً كأسلوب تلصيفي، إن الكولاج ليس فعلاً مجانياً في الفن عامة ولكنه فن قائم على أساس ألتنام عناصر النص مع بعضها بحيث تذوب عناصره المختلفة في بوتقة واحدة، ويبدو الكولاج الذي يرشحه المتلقي بسبب

<sup>(٤٢)</sup> ادونيس منتحلا، ص ٦٠.

<sup>(٤٣)</sup> ديوان اليباني، المجلد الثاني، ص ٣٢١.

من كشف القطعة المستعارة وعزلها وفرزها والتحوير الذي تم فيها وعليها. ان النص البياتي السابق لم يفيد من هذا الانسجام وكان البروز والتلصيق واضحاً للدرجة إننا نحس بتفكك الأبيات مع بعضها البعض

أما النوع الحديث من الكولاج فيتم فيه جعل اللوحة أو النص عبارة عن مقتبسات (ملصقات) من هنا وهناك ودور الفنان أو الشاعر محاولته تقريب هذه الملصقات أو المقتبسات من بعضها عن طريق مجاورتها مع بعضها ومسح الفارق الشكلي أو اللوني بمساعدة بعض الألوان أو الخطوط الدقيقة في الرسم أو بعض الالفاظ والجميل النحوية في النص الأدبي كما حصل مثلاً في قصيدة "سوق القرية" للبياتي.<sup>(٤٤)</sup>

### (٣) التناص مع فن السينما: المونتاج (التقطيع)

((استفادت الفنون الأدبية من امكانيات التقنية التي تقدمها السينما وكان ان استعار كل من الرواية والشعر اسلوب المونتاج من السينما. وقد استخدم المونتاج في السينما كاسلوب تعبري لوصف احوال مضطربة وإيقاعات عصبية وسرعات مدمرة)).<sup>(٤٥)</sup> وقد ادخل هذا الاسلوب في الشعر الحديث ((كنهج تجريبي ارتكز على الفكر المتداعي: الرمز، الاسطورة، الصورة البكر، النقالات السريعة من دون روابط منطقية)).<sup>(٤٦)</sup> ذلك ان ((الشعرية السينمائية تركز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان ونقل حر للاحداث وتطورها الزمني الحر وتغيير متكرر للزوايا يسمح برؤية المكان ونقل حر للاحداث وتطورها الزمني الحر وتغيير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشيء المصور على انحاء مختلفة طبقاً لمبدأ المونتاج)).<sup>(٤٧)</sup> ويتم هذا الاسلوب

<sup>(٤٤)</sup> ينظر ديوان البياتي، المجلد الأول ص ١٩٠. ص ١٩٥.

<sup>(٤٥)</sup> أساليب مستعارة من الفنون الأخرى. ص ٩.

<sup>(٤٦)</sup> توظف التناص في مناهة الأعراب، ص ١٤.

<sup>(٤٧)</sup> أساليب مستعارة، ص ٩.

في الشعر على مستوى شكلي من خلال المقاطع الشعرية التي يحمل كل منها صورة مختلفة عن الأخرى وعلى مستوى موضوعي من خلال طفرات غير متجانسة في الموضوع الأساس، إذ أن النص في هذه الحالة كما لو كان مشتتاً، ولكن الدلالة المستوحاة من خلال الصور المنتشرة. يرشحها المتلقي عن طريق التأويل، إذ تؤدي الصور المرشحة مجتمعة إلى دلالة معينة ونرى بوضوح المونتاج الآتي في قصيدة "بلورات" للبريكان:

((كساعة خفية يدق قلب الصمت

تنتظر الصخور في سواحل قصية

مولدها

ساحرة الأشجار

تقرز سما غامضا

بين جذور الغار

يمتد جذر العدم الاسود

تنطرح الحيات

جميلة تحت الشمس

اتبع ديبب الهمس

في غابة الاصوات

اقرأ ظلال اللون

تلك التي ليس لها لغة

من نقطة واحدة يشف عمق الكون)).<sup>(٤٨)</sup>

إن تلاحق الصور في كل (شطر أو شطرين) التي تم عزلها ولّد شعوراً باللامعنى والغموض في النص، إن كثرة الصور المتراكمة في هذا النص المونتاجي يحتاج إلى جهد

<sup>(٤٨)</sup> عوالم متداخلة، ص ٨١.

تأويلي خاص، لربط الاختلاف المشهدي والرؤيوي للخروج بصورة ثنائية لهذه الصور المختلفة فكل جملة شعرية هنا ((غير مقصودة لذاتها في هذا البناء وإنما هي عنصر من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها، فالصورة المفردة إذا تتأزر في تصوير جانب من جوانب الأثر الكلي)).<sup>(٤٩)</sup> إن مبدأ المونتاج قائم على أساس تصوير مشاهد وصور خاصة تؤدي إلى معنى كلي فتمتعة دلالة كبرى في هذا النص السابق تشير إلى عالم في طريقه إلى الزوال والعدم، ابتداء من (كساعة خفيفة... مروراً بـ(بين جذور الغار...)) وانتهاءً بـ(اتبع ديب الهمس...) إذن تمتة دلالة نرشحها من خلال الصور المتلاحقة في نص (بلورات) وهذه الدلالة يوكدها المقطع:

تحترق الدهور في ثانية

تنصهر الروح ولا يصدر عنها صوت

هذه الدلالة كما قلنا سابقاً مجسدة في العالم الذي يقترب من الموت والزوال

وللحيدري وقفة في قصيدته (مسيرة الخطايا السبع) مع هذا المونتاج

(١)

مرة ركضت خلف ظلي

حاولت ان امسكه

حاولت ان اصير فيه كلي

وعندما انحيت كان

متحياً مثلي

مخدقاً مثلي!

.....

(٢)

<sup>(٤٩)</sup> الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ط١، سنة

١٩٩٤، ص١٣٧.

إن تلاحق الصور في أسلوب المونتاج لا يؤدي إلى صورة كلية أو صورة كبرى بقدر ما يؤدي إلى دلالة معينة يقصدها الشاعر وورشحها المتلقي بعد ذلك من خلال ربط إيماني وجيد تأويلي خاص.

احلم  
كي ارفض ان اولد في محران  
لاني  
اعلم ان الليل والنهار  
من يسألا، اين انا  
في الثلج  
أم في النار  
(٣)

وامس  
إذ ولدت في حقبة لأمرأة مربية  
ادركت من مرآتها  
كل الذي اجهل من اسرارها الرهبة  
ادركت  
ان ارضها اصغر من حقبة)). (٥٠)

كان التقطيع أو المونتاج هنا شكلياً قبل أن يكون دلاليًا، بفضل تقسيم النص إلى مقاطع وهذا لا يعني ان أي نص مقسم يمتلك صفة المونتاج فقد يكون النص مقسماً إلى مقاطع ولكنه مرتبط منطقياً ويضيء جانباً دلاليًا معنيًا، ففي المقطع الأول.. ثمة صورة للشاعر وهو يركض خلف ظله وفي المقطع الثاني نرى الشاعر يهرب من واقعه إلى عالم الاحلام وفي المقطع الثالث ثمة صورة محطمة داخله حول المرأة المنتظرة أو الحلم الرومانسي الذي يتلاشى بفعل الصدام مع الواقع المر بحقيقته، إلا ان الدلالة النهائية التي نرشحها من خلال النص كامنة في الالجدوى والعيشة التي يطرحها الشاعر جزءاً من فلسفته الوجودية في الحياة.

(٥٠) ديوان الحيدري، ص ٦٩٣-٦٩٥.

## الخاتمة

لعل من النتائج المهمة التي خرج بها الباحث بعد هذه الصفحات هي: حتمية التناص للنصوص جميعاً، فلكل نص مواده الأولية والتي استقاها من رفات نصوص أخرى سابقة على مستويات التشكل والأنبناء أو على مستويات الموضوعات والأفكار.

نرى في قوانين التناص ان الشاعر غالباً ما يلجأ الى تكرار وأجترار النصوص المقدسة لا سيما الدينية منها لأسباب سوسولوجية وفنية خاصة بينما يحاول دائماً تحويل النصوص الأخرى بعد امتصاصها بفضل عوامل فنية فرضتها قيود الشعر الجديد، وعندما يلجأ إلى محذرة أو تغيير نص ما فهذا متوقف أساساً على مبدأ معين إزاء قضايا مهمة في الفن والحياة فنرى غالباً ما يقع اسير إجترار نصه السابق أو النص المقدس. بينما يميل دائماً إلى محاوره نصوص شعراء من جيله أو من أجيال سابقة رغبة منه في التحرر أو المغايرة ليس إلا.

وفي أنواع التناص نرى أن ثمة تناصاً بين شعراء جيل الرواد أنفسهم مما دفعنا إلى إجترار مصطلح (التناص المرحلي) لكثرة هذه الظاهرة التي امتدت عربياً.

ونرى في آليات التناص أنها تعمل على تماسك وإنسجام النص بنائياً عن طريق إتخاذ عناصره بعضها ببعض بواسطة إنحساره وإنقراضه أو تكاثره وتناسله داخلياً من مواد من النص ذاته أساساً، وهذا ما يجعله ممططاً أو مكثفاً.

ونرى مع كرسيفا وجبرار جينيت تطور وتوسع المفهوم الذي لم يعد تداخلاً بين نصوص مختلفة فحسب، بل امتد إلى أنواع وصيغ وفنون أدبية وغير أدبية رغبة من الشعراء أنفسهم بالتجديد والتجهين والممازجة بين الشعر وبعض الأساليب والتقنيات الأدبية والفنية الأخرى وهو من أهم قضايا التناص حداثة وجدة وطرافة وهذا ما نلاحظه واضحاً كلما تطور الشعر، إذ يطلق جينيت على هذا النص الجديد (جامع النص) لأنه يجمع بين طياته رفات نصوص لا تحصى وابنية فنون وأنواع وصيغ عديدة تجعل منه نصاً جامعاً لكل هذه الأشكال وهذا ما نؤكد لنا فعلاً في النصوص الحديثة.



## المصادر والمراجع

### ١. الكتب

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس بعهديه (القديم والجديد).
- ادونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ماهو التناس، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي ط٢، ١٩٩٣.
- استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- أسلوبية الرواية، حميد الحمداني، منشورات دراسات أدبية سيمائية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
- إنفتاح النص الروائي (النص — السياق) سعيد يقطين، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ت: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
- تاج العروس، السيد المرتضى الزبيدي، مركز الكتب الثقافية د. ط، د. ت.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس) محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥.
- تشرح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله الغدامي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ايلول، ١٩٨٧.
- جهاليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، (كتاب الأقلام) وزارة الثقافة والأعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٠.

- حدائث السؤال، بخصوص الحدائث العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: د. محمد يرادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس ط ١، ١٩٨٧.
- الخطيئة والتفكير (من النبوة إلى التشرية) عبد الله الغدامي: كتاب النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط ١، ١٩٨٥.
- دراسات في القصة القصيرة والرواية، تحرير: احمد خلف وعائد خصابك، (كتاب الأعلام) دار الشؤون الثقافية : بغداد، ط ١، ١٩٨٦.
- دينامية النص، تنظير وانجاز: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧.
- الرواية والتراث السردى. من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء: ط ١، ١٩٩٤.
- الشعر والرسم، فرانكلين. ر. روجرز، ت: مي مظفر، دار المامون للترجمة والنشر بغداد، ط ١، ١٩٩٠. — الشعرية، ترفان تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧.
- الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٩٠.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٤.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥.
- عصر النبوة (من ليفي شتراوس إلى فوكو) اديث كرزويل، ت: د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٥.

— علم النص، جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩١.

— عيار الشعر، محمد احمد بن طبابا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٢.

— في اصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ترجمة وتقديم: د. احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ط ٢، ١٩٨٩.

— في سيماء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٢.

— قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب د. ط، د. ت.

— القاموس المحيظ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ج ٢، دار الجيل، بيروت، لبنان. د. ت.

— قضايا الفن الابداعي عند ديستوفسكي، مخائيل باختين، ت: د. جميل نصيف التكريتي. سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية بغداد، ط ١، ١٩٨٦.

— الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ت: طاعم جهاد، تقديم محمد علال —يناصر، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨.

— الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) عبد الفتاح كيليطو، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار التوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٥.

— لسان العرب، لابن منظور، ج ٢٠ طبعة مصورة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية، للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة كوستاتوس وشركاؤه القاهرة، د. ت.

— لذة النص، رولان بارت، ت: فزاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨.

- اللغة في الأدب الحديث، الحدائنة والتجريب، جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عمانونيل دار المأمون، بغداد ط ١، ١٩٨٩.
- مبادئ في علم الدلالة، رولان بارت، ت: محمد البكري، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) بغداد، دار النشر المغربية، ط ٢، ١٩٨٦.
- المتخيل السردى مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، عبد الله ابراهيم، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠.
- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، لابن الاثير تح: محمد محي الدين بن عبد الحميد: شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر. ج ٢، دط، ١٩٣٩.
- مدخل لجامع النص، جبرار جنييت، ت: عبد الرحمن ايوب دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك) د.ط. ١٩٩٠.
- معايير تحليل الاسلوب، مكائيل ريفاتير، ترجمة وتعليقات وتقديم حميد الحمداني منشورات دار سال ، دار النجاج الجديدة ، ط ١، مارس، ١٩٩٣.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشيرس، الدار البيضاء، المغرب ط ١، ١٩٨٥.
- المعجم التوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج ٢، دار احياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
- المعنى الادبي (من الظاهراتية الى التفكيكية) ، وليم راي ت : د. يونيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ط ١ ١٩٨٧ .
- مفاهيم الشعرية ( دراسة في الاصول والمنهج والمفاهيم) حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ط ١ ١٩٩٤ .
- مكانة الشعر في الثقافة العربية ، الشعر والاجناس الأدبية (كتاب المريد) خلدون الشمعة وآخرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط ١ ، ١٩٨٠ .

- منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني : تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية د.ط ، ١٩٦٦ .
- نظام الخطاب وإرادة المعرفة ، ميشيل فوكو ، ت : احمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي ، الدار المغربية للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٧ .
- النقد الادبي ، ل. برونل وآخرون ، ت : د. د. هدى صفى ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة / باريس ط ١ ، القاهرة ١٩٨٧ .
- نقد النقد . ترفنان تودوروف ، ت : سامي سويدان منشورات مركز الانماء القومي بيروت ، ط ١ . ١٩٨٧ .
- هذا هو النسيب ، مدني صالح ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨١ .
- وجود النص — نص الوجود — مصطفى الكيلاني ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، سلسلة موافقات ، رقم السلسلة (٢) مطبعة تونس ، قرطاج ، تونس ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

### ب - الدواوين والمجموعات الشعرية

- الآثار الكاملة لادونيس ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧١ .
- الجداول ، ايليا أبو ماضي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٩ ، ك ١ ، ١٩٧٢ .
- العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي ، للشيخ ناصيف اليازجي ج ١ ، ط ١ . د. ت .
- المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة ، جمع واعداد سعد البزاز ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٧ .
- ديوان البياتي ، ثلاث مجلدات ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .
- ديوان الخيدري ، مجلد واحد ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .

- ديوان السياب ، مجلدان ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٠ .  
 — ديوان نازك الملائكة مجلدان ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ .

### ج - الدوريات

- آفاق نقد استجابة القارئ، وليفانج آيزر ، ت: احمد بو حسن ، مراجعة : محمد مفتاح ،  
 مجلة الثقافة الاجنبية، عدد (١) ، ١٩٩٤ .  
 — آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة الاداب والعلوم الإنسانية بفاس عدد  
 (٩) ، ١٩٨٧ .  
 — اساليب مستعارة من الفنون الأخرى في الشعر الوطن المحتل د. صالح أبو اصبح ، مجلة  
 الاقلام عدد (١٢) ايلول، ١٩٧٧ .  
 — استراتيجية التفكيك ، بسام قطوس، مجلة البصائر تصدر عن عمادة البحث العلمي  
 بجامعة البتات الاردنية الاهلية مجلد (١) عدد (٢) آذار ، ١٩٩٧ .  
 — اطراس ، اعداد مجموعة الباحثين، مجلة العرب والفكر العالمي عدد (٢) ، ١٩٨٨ .  
 — تداخل النصوص، هانس روبرت روبرشت، ت: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة ،  
 مجلة الحياة التونسية ، عدد (٥٠) ١٩٨٨ .  
 — تفسير وتطبيق مفهوم التناسل في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو مجلة الفكر  
 العربي المعاصر ، عدد (٦٠-٦١) ك ٢\_شباط ١٩٨٩ .  
 — التناسل التاريخي والديني، احمد الزغبى، مجلة ابحات اليرموك، مجلد (١٣) عدد (١)  
 ١٩٩٥ .  
 — التناسل ، ترفتان تودوروف ، ت : فنخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد (٤) ،  
 ١٩٨٨ .  
 — التناسل، صبحي الطعان، مجلة المدى، عدد (١٢) ، ١٩٩٧ .

- التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة البحوث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (٩) عدد (٢) ١٩٩١ .
- التناص المفهوم والافاق، باقر جاسم محمد، مجلة الآداب عدد (٧-٩) ١٩٩٠ .
- التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام عدد (١٠، ١١، ١٢)، ١٩٩٤ .
- التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ، مجلة نزوى (العمانية) عدد (٧) يوليو، ١٩٩٦ .
- توظيف التناص في متاهة الاعراب في ناطحات السحاب، أحمد علي الشوابكة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات عدد (٢)، ١٩٩٥ .
- دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية اديبية لسانية عدد (٦)، ١٩٩٢ .
- الرائي ( قصيدة) عبد الوهاب البياتي، مجلة الاقلام عدد (١، ٢، ٣)، ١٩٩٤ .
- الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد (٣٨) آذار، ١٩٨٦ .
- ضد التأويل، سوزان سوتناغ، ت: باقر جاسم محمد مجلة الثقافة الاجنبية، عدد (٣)، ١٩٩٢ .
- الظواهر التناسية في الشعر العربي الحديث، د. احمد محمد قدور، مجلة بحوث جامعة حلب، عدد (١) ١٩٩١ .
- عوالم متداخلة ( مجموعة قصائد) محمود البريكان، مجلة الاقلام، عدد (٣-٤)، ١٩٩٣ .
- في القراءة ( قراءة مالم يقرأ) علي حرب، مجلة شؤون ادبية (الاماراتية)، عدد (٧-٨) ١٩٨٧-١٩٨٨ .
- في نظرية النص الادبي، عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الادبي، دمشق، العدد (٢٠١) ١٩٨٨، ٢ك .

- قصائد ، محمود البريكان، مجلة الاقلام ، عدد (١، ٢، ٣) ١٩٩٤.
- متاهة التناس ، جلال الحياط، مجلة الآداب ( البروتية) عدد (١، ٢) لك ٢ - شباط ، ١٩٩٨.
- مشكلة التناس في النقد الادبي المعاصر، محمد اديون ، مجلة الاقلام ، عدد (٤، ٥، ٦) ١٩٩٥.
- مفهوم التناس بين الاصل والامتداد ، بشير القمري مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد (٦٠-٦١) لك ٢- شباط ، ١٩٨٩.
- مفهوم المرجعية واشكالية التأويل ، محمد خرماش ، مجلة الموقف الثقافي عدد (٩) ، ١٩٩٧.
- من الأثر الى النص ، رولان بارت ، ت.: عبد السلام بن عبد العالي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد (٣٨) ، ١٩٨٦.
- النص الادبي وتعدد القراءات ، بشير ابرير ، مجلة نزوى ( العمانية) عدد (١١) يوليو ١٩٩٧.
- النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر ، مجلة الاقلام ، عدد (٣-٤) ١٩٩٢.
- النص والتأويل ، بول ريكور ت: منصف عبد الحقي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، عدد (٣) ١٩٨٨.
- نظرية النص ، رولان بارت، ت: محمد خيرى البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، عدد (٣) ١٩٨٨.



#### د - الرسائل الجامعية

- البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق، عبد الله ابراهيم، رسالة ماجستير بإشراف د. عبد الاله احمد، كلية الآداب جامعة بغداد ، ١٩٨٧.
- تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث ، سهام جبار ، رسالة دكتوراه بإشراف د. حسن البياتي ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٧.
- التناس في شعر العصر الاموي ، بدران عبد الحسين البياتي رسالة دكتوراه بإشراف د. عمر محمد الطالب ، كلية الاداب جامعة الموصل ، ١٩٩٧.

## المحتويات

الصفحة	الموضوع	ت
٩-٧	..... المقدمة	١
١٦-١٠	..... التمهيد النظري	٢
٤١-١٧	..... مفهوم التناص في الخطاب النقدي الحديث	٣
٦٩-٤٢	..... الفصل الأول: قوانين وأنواع التناص	٤
١٠٤-٧٠	..... الفصل الثاني: آليات التناص	٥
١٣١-١٠٥	..... الفصل الثالث: التناص البنائي	٦
١٣٢	..... الخاتمة	٧
١٤١-١٣٣	..... المصادر والمراجع	٨

